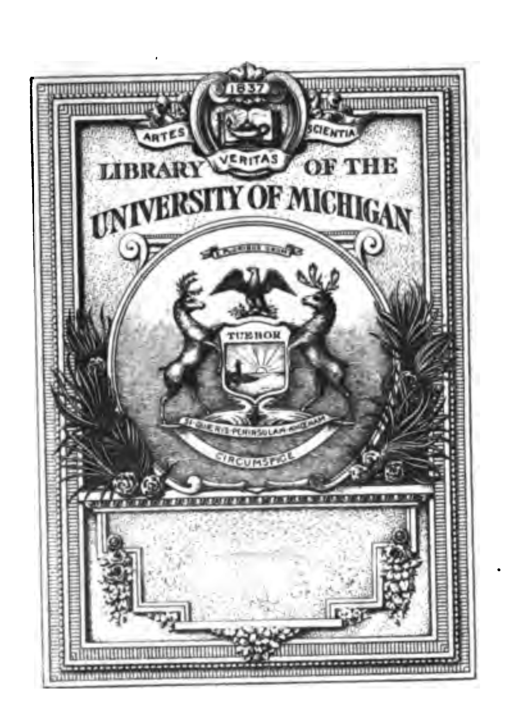
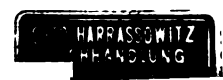
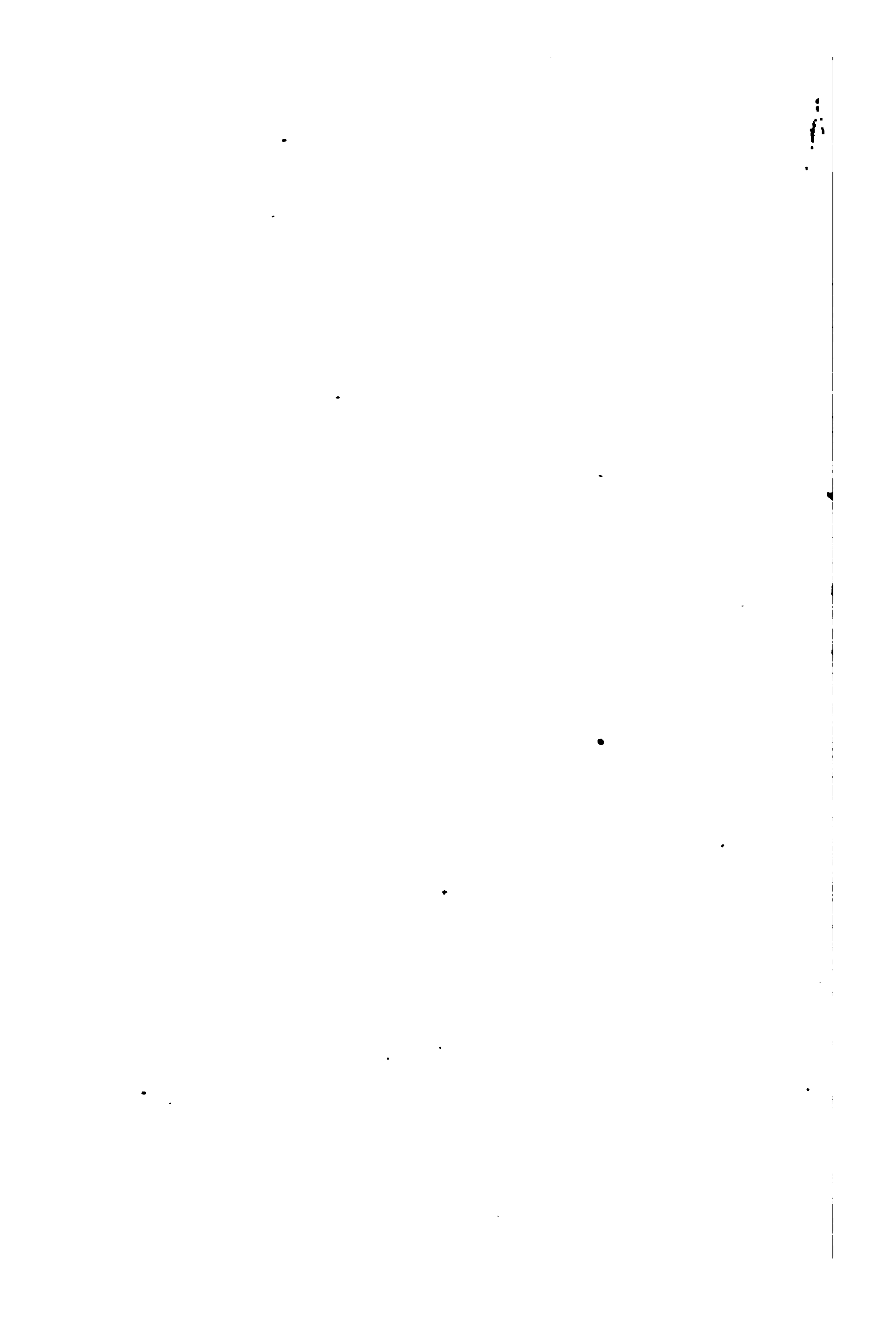

B 946,450




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE




HARRASSOWITZ
HHANDLUNG



Forschungen

zur

neueren Litteraturgeschichte

Festgabe

für

Richard Heinzel



Weimar
Verlag von Emil Felber
1898

Forschungen

zur

neueren Litteraturgeschichte



Festgabe

für

Richard Heinzel



Weimar

Verlag von Emil Felber

1898

Druck von Emil Felber in Weimar.

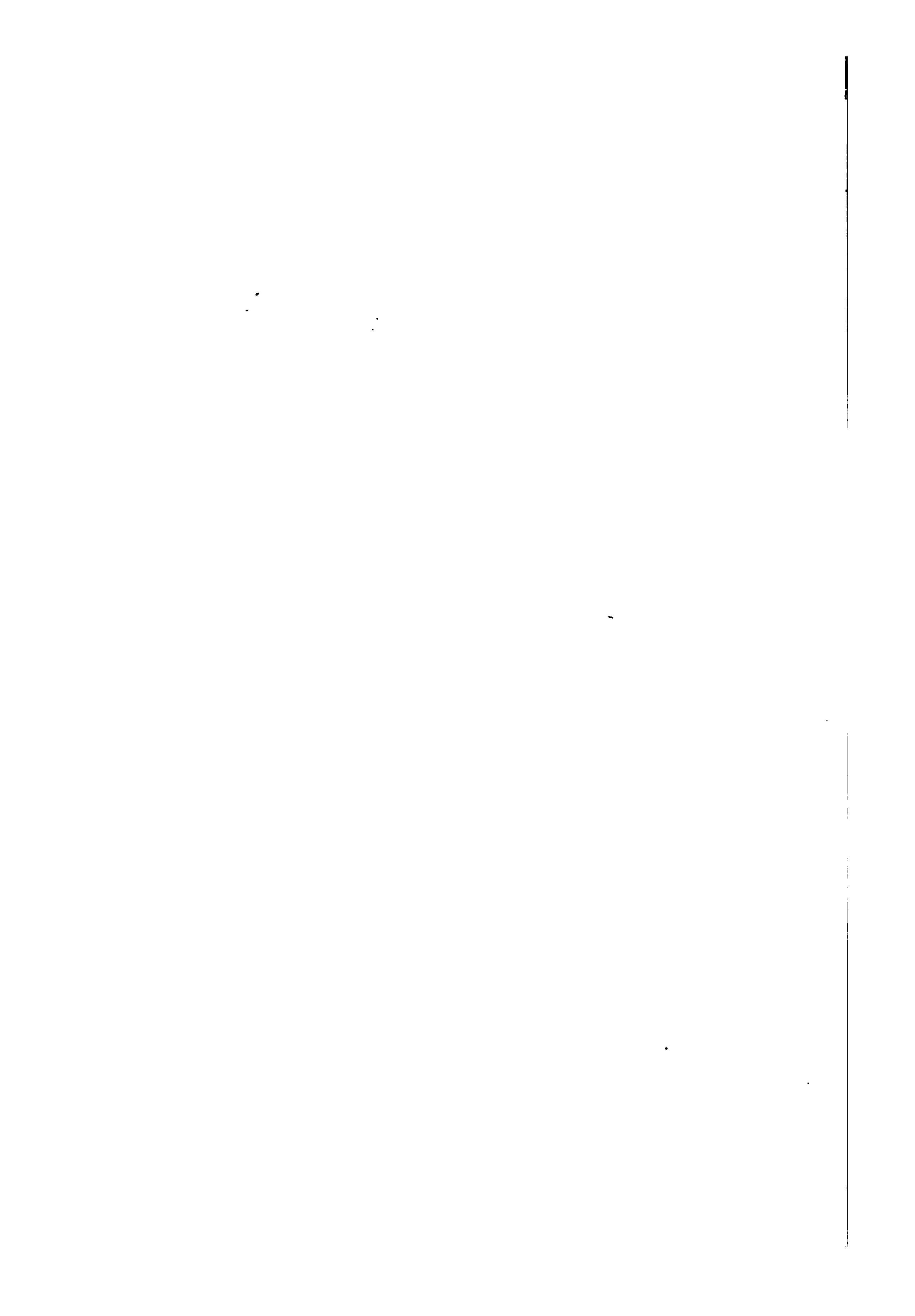
Inhalt:

An

Richard Heinzel.

Von

Jacob Julius David.



So geht's mir wieder, wie mirs vordem ging,
Selbst beim Colloquium, wenn ich Dir nahte:
Ich stammle wieder, wo ich reden müsste,
Und wenn ich sprechen sollte, möcht' ich schweigen...

Das macht die Scheu, die längst mit uns verwuchs,
Mit Allen Eins ward, die Dich je begriffen
Und Deines Wesens einen Strahl empfunden.
Recht, einen Strahl. Denn vor Dir weicht das Dunkel.
Und, wie auf reinen Höhen sieht man Dich
Tief unter Dir das graue Nebelwallen,
Der Wolken Schatten und ihr dunkelnd Wandeln.
Und scheidet man, so steigt man niederwärts,
Beklomm'ner Brust vom dumpfern Hauch der Gründe.
Es ist
So unermessen das Gebiet, darinnen
Du königlich gebietest, das gelassen
Ein Herr aus eig'nem Rechte Du umschreitest,
Hier Marken ändernd, dort den Grenzstein setzend,
So wie Dirs billig scheint. In starker Faust
Des Zweifels Schwert, so hast Du ausgerodet
Was überlebt, und war es selbst in Dir.
Und wiederum hast Du mit rechter Richte
Das aufgehöht, was Dir das Wahre schien.
Zu stätem Dienste, sonder Rast bemüht
Des ewig Fliessenden Gesetz zu finden:
Des Worts, der Sitte.
Du hast
Uns aufgethan der Vorzeit Kemenate
Den Wunderhort begreifen uns gelehrt,
Der da gespeichert liegt. Hast uns des Grales

Geheimen Sinn erschlossen, selber gleich
Der Wunderschüssel, die da Alle sättigt,
Die gläubig nahen, die der Seele Hunger,
Den nimmer schweigenden, zu stillen weiss.
Hast aufgehellt verklung'ner Tage Dunkel:
Wir sah'n und staunten — was wie Schemen schien
Gewann Gestalt und starke Leiblichkeit.
Im Panzerkleide zogen Nibelungen
Den Todesweg, voran der Schlächter Hagen.
Und Gudruns Lied verflog gleich Mövenruf
Im Wogesbrausen.
Und vorangeschritten
Durch wilden Wald, darin die Bäume raunen,
Verständigen vernehmlich, nun von Thaten
Der starken Irrenden, drin von den Zweigen
Ein heimlich Lied ertönt von hoher Minne
Bist Du zur hohlen Kluft. Vorangetragen
In hoher Hand hast Du den Wunderstein,
Den man Karfunkel nennet, und so wich
Die tiefe Nacht von Gängen unter Erden,
Die Brunnen der verhohlnen Tiefe klangen,
Hier sickernd, dort durch breite Stollen brausend,
Und wir erschauten, wie sich rätselvoll
Der Sprache laut'rer Erzgang hier verästelt,
Dort eingesprengt durch schmale Schlüfte zieht,
Zum Lichte strebend. Und ihm schiessen an
Gar viel Kleinodien: der theure Jaspis,
Der grüner ist denn Gras, der Almadein,
Der milde glühende, und wieder äffend
Durchsetzt ihn Kobold und der schlechte Zaffer.

In unsre Hand,
Unsicher noch des Werkes, legtest
Du Rüstzeug und Gerät. Du lehrtest brauchen
Uns Dein Gewaffen. Sein Gebietchen hat
Sich Jeder ausgesteckt, darin nach Kräften
Und eignem Können er sich gern bethätigt.

So horche denn! Die Hämmer höre pochen,
Der Spitzaxt Pinken in dem harten Stein,
Der Haue Schürfen. Unharmonisch kläng' es?
Dir sei's Musik — es ist der Ton der Weise
Vervielfacht, die Du singen uns gelehrt,
Die heut' ein starker Chorus Dir zu Ehren
Erhoben wird. Denn in der Arbeit ehrt
Man seiner Werke Meister.
Jeder hat
Herbeigebracht, was etwan er gefunden.
Im Gabensaale liegt's zu Hauf. Bei Stufen
Von gültigem Metall sind wohl auch Schlacken,
Gedrehte Ringe, wie man Freunden spendet,
Etwas Gekrätze, wieder bunte Kiesel,
Die hastig auflas, wer nichts Bessres hatte
Und leerer Hände nicht erscheinen wollte.
Du nimm es gütig, wie sichs eben fand,
Betracht' es Dir mit wohlgeneigten Augen —
Zu scheiden weisst Du, der da ein Wardein,
Ein strenger Markwart ist.
Mich aber lass'
Nicht gleich dem Herold schreiten vor den Deinen.
Gebückt nur lass mich stehen an der Pforte,
Und sie Dir aufthun: Herr und hoher Meister,
Tritt ein und nimm das Deine und besieh,
Wie wir mit Deinem Pfund gewuchert haben!

Die Gruppen im Drama.

Von

Richard Maria Werner.



Hochverehrter Lehrer!

In Ihrer feinsinnigen „Beschreibung des altdeutschen Dramas“, an der man die Vereinigung des Blicks für das Kleinste wie für das Grösste, die glänzende Gabe der Beobachtung und die Kunst der Gruppierung anstaunt, ist ein Punkt nicht ganz nach meinem Sinne; da ich Ihnen davon schon mündlich sprach, werden Sie wohl an Ihrem Festtage gestatten, dass ich es Ihnen des weiteren auseinandersetze und an besonderen Beispielen darlege. Vielleicht kann ich Ihnen in nicht allzuferner Zeit eine umfangreichere Behandlung, deren Abschluss durch meine Krankheit verzögert wurde, zu näherer Begründung überreichen.

Der Punkt, von dem ich sprechen will, betrifft die Stellung der Personen im Drama zu einander. Sie brauchen die Ausdrücke Haupt- und Nebenpersonen, Personen ersten, zweiten und dritten Ranges, erwähnen aber S. 180 f., man werde verschieden urteilen, wer der „Held“ des Stückes sei. Die von Freytag in seiner „Technik des Dramas“ eingeführte Bezeichnung „Spieler“ und „Gegenspieler“ scheint Ihnen wohl auf die Personen des altdeutschen Dramas nicht anwendbar. Darum meinen Sie z. B., man könnte „mit einigem Fug Herodes für den Helden des Freisinger Herodes erklären“. Wenn aber Freytags Ansicht von den beiden einander gegenüberstehenden Gruppen des Dramas, die er als Spiel und Gegenspiel unterscheidet, überhaupt richtig ist, dann muss

sie selbst bei so primitiven dramatischen Gestalten zutreffen, als jener *„Herodes sive Magorum adoratio“* ist, ja wir können sagen, gerade an solchen Dramenembryonen müssen wir die Probe machen.

Gestatten Sie demnach, dass ich dieses alte Weihnachtsspiel herausgreife. Schon der Titel, den Weinhold nach dem Orleanser Mysterium wählte, deutet zwei Gruppen von Figuren an: Herodes und die drei Magier. Herodes ist König der Juden, die drei Magier suchen den kürzlich geborenen König der Juden. Damit wird wohl sofort ein Gegensatz zwischen Herodes und ihnen dargethan. Sie folgen dem Sterne, der ihnen die Geburt des neuen Königs der Juden angezeigt hat, Herodes weiss noch nichts von ihm. Nun aber fragt er die Schriftgelehrten, berät sich mit den Seinen und verlangt schliesslich von den Magiern, sie mögen ihm melden, wenn sie den Neugeborenen gefunden haben, damit auch er komme und anbete. Die drei Könige kehren aber auf einem anderen Wege zurück, weil sie ein Engel gewarnt hat. Das erregt den Verdacht des Herodes und führt auf den Rat des *Armiger* zum bethlehemitischen Kindermord, der freilich in unserem Stück nicht mehr ausgeführt ist.

Die Gruppen *„Herodes“* und *„Magi“* stehen einander gegenüber, wobei nur ihre Bedeutung für das dramatische Spiel zweifelhaft sein könnte. Wenn wir aber mit Freytag unter dem Spieler diejenige Figur des Dramas verstehen, die „vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur That“ geführt wird, dann werden wir Herodes als den Vertreter des Spiels bezeichnen dürfen. Freytag beschreibt die Eine mögliche Form des Dramas mit folgenden Worten (Werke 14, 95), sie stelle „den Helden beim Beginn in verhältnismässiger Ruhe unter Lebensbedingungen dar, welche fremden Gewalten einen Einfluss auf sein Inneres nahe legen. Diese Gewalten, die Gegenspieler, arbeiten . . . so lange in die Seele des Helden, bis sie denselben auf dem Höhepunkt in eine verhängnisvolle Befangenheit versetzt haben, von welcher ab der Held in leidenschaftlichem Drange, begehrend, handelnd, abwärts bis zur Kata-

strophe stürzt". Solche Dramen nennt Freytag bekanntlich „aufsteigend im Gegenspiel". Ein solches Drama ist auch der *Herodes*. Herodes befindet sich beim Beginn in verhältnismässiger Ruhe und wird allmählich durch das Eingreifen fremder Gewalten weitergetrieben.

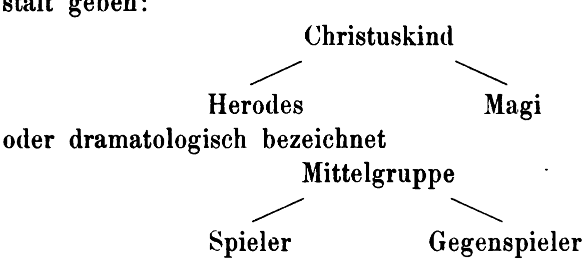
Nun fragt es sich allerdings, ob wir die *Magi* als Vertreter des Gegenspiels anzuerkennen haben. Bei der Antwort müssen wir beachten, dass Freytag mit vollem Rechte die Beurteilung der beiden Personengruppen davon unabhängig sein lässt, welcher von ihnen „die höhere Bedeutung" zukommt, welche mehr von Sitte, Gesetz etc. enthalte. Dann steht nichts im Wege, die *Magi* als die Vertreter des Gegenspiels zu bezeichnen, wenngleich bei der Kürze des Dramas die eigentliche Entfaltung fehlt. Es ist übrigens keineswegs notwendig, dass sich schliesslich der Spieler direkt gegen den Gegenspieler kehrt, wovon ich später noch zu sprechen habe.

Trifft die Ansicht zu, dass Herodes das Spiel, die *Magi* das Gegenspiel vertreten, dann bedarf noch die Stellung der übrigen Personen, der Nebenpersonen oder der Personen zweiten und dritten Rangs, zu diesen beiden Gruppen näherer Erwägung. In erster Linie muss des Christuskindes gedacht werden, das zwar nichts spricht und thut, aber trotzdem eine wichtige Rolle spielt. Auf den ersten Blick könnte man glauben — das deuten auch Sie an —, dass Christuskind und Herodes als Spieler und Gegenspieler aufzufassen seien, und dieser Ansicht sind bei anderen, nicht so einfachen Dramen viele Gelehrte, weil die Lehre vom Spiel und Gegenspiel noch keineswegs ausreichend erforscht ist. Allerdings handelt das alte Stück vom Schicksale des neugeborenen Königs der Juden, das bildet unzweifelhaft den eigentlichen Inhalt des Weihnachtsspiels. Und darin sehe ich jenen Punkt, den bisher die Dramatologie — dieses Wort möchte ich für die Lehre vom Drama vorschlagen — ganz unbeachtet gelassen hat. Auch Freytag geht an ihm vorüber.

Schon die einfache Thatsache, dass der Konflikt zwischen Spiel und Gegenspiel irgend etwas betreffen muss, hätte zur Frage führen müssen, wie dies dramatisch dargestellt werde.

Freytag geht merkwürdig fehl, wenn er nur einen Punkt in der Mitte des Dramas annimmt, durch den beide Gruppen fest verbunden seien. Da jedes Drama einen Widerstreit verschiedener Personen bieten muss, kann der Streit doch nicht ins Blaue irren, sondern muss sich auf irgend ein bestimmtes Streitobjekt beziehen, sei es idealer, sei es realer Natur. Der dramatische Prozess kann sich um einen Schatz drehen, wie bei Plautus oder bei Lessing, um eine Schuldforderung wie bei Shakespeare, um ein Reich wie in Grillparzers ‚König Ottokar', der Möglichkeiten sind Legion, aber immer, ob bedeutend oder unbedeutend, ob in komischer oder tragischer Beleuchtung, ist ein Streitobjekt vorhanden. Dieses Streitobjekt braucht dabei keineswegs eine Sache sein, es kann auch durch eine Person des Dramas oder eine Personengruppe vertreten werden, und so stellt sich zwischen die Gruppen des Spielers und des Gegenspielers eine neue, die Mittelgruppe.

Damit glaube ich die Stellung des Jesukindes im Freisinger *Herodes* dramatologisch erklären zu können und seine Bedeutung erst richtig zu deuten. Spiel und Gegenspiel beziehen sich auf dieses Ziel, die *Magi* suchen es, Herodes will es erlangen, es ist die Hauptsache im Drama, trotzdem das Jesukind nicht die Hauptperson. Um die Mittelgruppe dreht sich das Drama, ohne dass sie aktiv in die Handlung einzugreifen braucht. In unserem Stück zeigt sich eben alles aufs Einfachste, man möchte sagen schematisch. Wir könnten auch ein Schema entwerfen und müssten ihm folgende Gestalt geben:



Die *Magi* wollen dem Christuskind als dem neuen König der Juden huldigen, Herodes will es als den neuen König

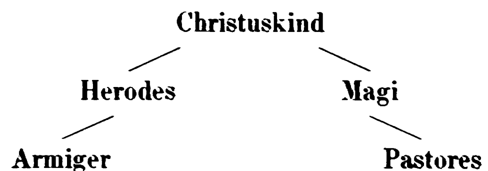
der Juden vernichten. Jene wie dieser suchen es, um es zu erlangen, die *Magi,* weil sie in ihm *redemptio mundi* ahnen, Herodes, weil er einen Nebenbuhler in ihm erkennt. Beide beweisen durch ihr Vorgehen, welchen Wert sie ihm beilegen. Spieler und Gegenspieler treten einander entgegen, da sie, jeder von seinem Standpunkte, seine Bedeutung erfassen. Sie messen sich an der Mittelgruppe, sie enthüllen ihren Charakter durch ihren Gegensatz in diesem Punkte, zugleich fällt erst das rechte Licht auf ihre Stellung innerhalb des Dramas dadurch, dass wir sie auf die Mittelgruppe beziehen. Wie sehr wächst die Figur des Spielers, da sein Thun immer energischer auf das Ziel hinarbeitet; er will es erlangen, d. h. in unserem Drama, es vernichten, weil er es nur dadurch sich unterwirft. Aber freilich, das alte Drama führt den Konflikt nicht zu Ende, es bricht ohne die weiteren Entfaltungen ab und deutet nur an. Wir können nun aber nicht mehr zweifeln, dass Herodes der Spieler, die *Magi* die Gegenspieler sind. Erst wenn wir uns das Wesen der Mittelgruppe klar gemacht haben, dringen wir zum Kern des Dramas vor.

Und auch die Stellung der übrigen Nebenpersonen wird sich nun deutlicher erfassen lassen, wenn wir nur auch hier genau auf die Beziehungen zu den Hauptgruppen achten. Sehr bedeutsam erscheint selbst in dem kurzen alten Drama der *Armiger,* der schon äusserlich zur Gruppe des Spielers gehört. Es wird wohl niemandem einfallen, diese Figur für eine Hauptperson zu halten, obwohl sie so entscheidend in die Handlung eingreift und durch ihren Rat die Entwickelung massgebend fördert. Was der *Armiger* spricht und thut, geschieht im Interesse oder im Auftrage des Spielers; er findet die Form für das, was im Herzen des Herodes als geheimer Wunsch schlummert. Dessen Sinn steht auf die Vernichtung des neuen Judenkönigs, der *Armiger* zeigt ihm einen Weg zur Erreichung des angestrebten Zieles. Wir sehen also eine gewisse Aehnlichkeit zwischen dem Spieler und dem *Armiger;* was dieser rät und thut, entspricht der Richtung, die auch der Spieler einschlägt, geht ihr durchaus parallel. Wir

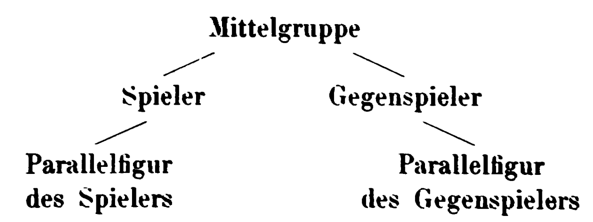
können sagen, der *Armiger* ist eine Parallelfigur des Spielers.

Auf der anderen Seite stehen die *Pastores*, denen nicht ein Stern, wohl aber ein *Angelus* die Geburt des Herrn verkündigt, die sich dann auch aufmachen, um in ihrer Weise dem Neugeborenen zu huldigen. Auch sie ziehen nach Bethlehem, um das Kind zu schauen, sie weisen den Magiern später den Weg zu ihm, so dass die Richtung der *Pastores* jener der *Magi* durchaus parallel geht. Wir werden sagen, die *Pastores* sind Parallelfiguren des Gegenspielers.

Mit diesen zwei Bezeichnungen haben wir wichtige neue Gruppen des Dramas erfasst und können ihre Stellung innerhalb des Dramas dadurch erklären, dass alles, was dem Spiel dient, dem Gegenspiel entgegenarbeitet, was dagegen das Gegenspiel fördert, dem Spiel zuwiderläuft. Sie gehören also innerhalb ihrer Gruppe noch weiter weg von der Gegengruppe, so dass sich im Schema ihre Plätze leicht finden lassen. Wir dürfen das frühere Schema nun ergänzen und es so gestalten:



oder wenn wir wieder die dramatologischen Namen einführen:



Von den übrigen Nebenpersonen ist nicht viel zu sagen, da sie in unserem Drama allzuwenig hervortreten. Der *Angelus* ist bei den *Pastores* das, was die *stella* bei den *Magi;* er hat nur zu verkündigen. Der *Internuncius* und später der *Miles* bleiben bloss Boten des Herodes, wie die *Obste-*

trices bei den Magiern. Nur die *Scribæ* ragen charakteristischer aus den Nebenpersonen heraus. Sie gehören, darüber giebt es keinen Zweifel, zur Gruppe des Spielers. Er lässt sie rufen, er befragt sie um ihre Meinung über die Nachricht der *Magi;* sie kommen zu ihm, sprechen mit ihm, was sie aber vorbringen ist so wenig nach seinem Sinn, dass er sie — so verderbt die Stelle auch ist, kann der eigentlich vorauszusetzende Inhalt nicht unklar bleiben — hart anlässt und schilt. Trotzdem sie also zu seiner Gruppe gehören, nicht zu jener des Gegenspielers, vertreten sie doch nicht sein Interesse, sondern eigentlich das des Gegenspielers. Sie legen Zeugnis ab für die Richtigkeit dessen, was die *Magi* vorgebracht haben, berufen sich hiefür auf die alten Propheten und verurteilen dadurch *implicite* das Vorgehen des Spielers. Sie möchte ich daher Vertreter des Gegenspiels beim Spieler nennen.

In dem Freisinger „Herodes“ sind die verschiedenen Beziehungen der Personen zu einander natürlich nicht erschöpft, so dass sich kein volles Bild gewinnen lässt. So viel aber glaube ich Ihnen gezeigt zu haben, dass die Probe der Freytagschen Bezeichnung auch an ihm gemacht werden könne; vielleicht ist es mir auch gelungen, für die Ansetzung einer Mittelgruppe bei Ihnen Interesse zu erregen. Lassen Sie mich von dem Drama des neunten Jahrhunderts einen Sprung ins Altertum machen, um einen Irrtum zu berichtigen, den ich bei einem so klaren Kopfe wie Heinrich Viehoff finde. Es handelt sich wieder um ein Verkennen der Stellung einzelner Personen innerhalb des Dramas.

Heinrich Viehoff bespricht in der kurzen aber wichtigen Einleitung zu seiner Uebersetzung von Sophokles' Dramen (Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Uebertragung. Hildburghausen 1866, I., S. 29 f.) das Verhältnis der beiden Frauencharaktere Antigone und Ismene und erkennt „in der Beziehung beider aufeinander . . . ein von dem Dichter vielfach angewandtes Kunstmittel, die Schätzung der sittlichen Höhe und Stärke des Haupthelden dem Leser und Zuschauer durch Nebeneinanderstellung mit einem zwar verwandten,

aber minder grossen und starken Charakter zu erleichtern. Solche Nebenfiguren wirken in anderer Art, als die gleichfalls angewandten kontrastierenden; sie bilden gleichsam Stufen, auf denen sich die Phantasie bis zur deutlichen Vorstellung von dem Werte des ersten Charakters hinanschwingt. Epiker wie Dramatiker bedienen sich ihrer. Welche Skala von Helden führt uns der Dichter der Ilias bis zum Bilde des göttlichen Achilleus! Der auf einen engen Raum angewiesene Dramatiker beschränkt sich gewöhnlich auf Einen solchen Hilfscharakter. So erscheint z. B. in der älteren Bearbeitung des Götz von Berlichingen Selbitz als eine Nebensonne zum Helden, und eben so dient in Schillers Jungfrau von Orléans die Figur der Agnes Sorel dem geistigen Auge als Höhenmesser für Johannas Seelenstärke, wogegen Isabeau durch den Kontrast wirkt".

Was Viehoff hier andeutet, trifft aber meines Erachtens noch nicht den Kern der ganzen Frage, denn schon seine Beispiele, zu denen er noch Elektra und Chrysothemis gesellt, zeigen einen feinen, aber scharfen Unterschied. Es geht unmöglich an, etwa das Verhältnis zwischen der dramatischen Bedeutung von Agnes Sorel und Johanna d'Arc mit dem von Ismene und Antigone, Chrysothemis und Elektra zu identifizieren. Die Agnes Sorel möchte leisten, was Johanna wirklich leistet, sie geht mit ihrem Wünschen, ihrem Streben dem Wünschen, dem Streben Johannas parallel; Ismene dagegen, wie Chrysothemis stemmen sich, widersetzen sich dem Bestreben Antigones und Elektras so sehr, dass die beiden vorwärtstreibenden Frauencharaktere leidenschaftlich und rücksichtslos die beiden anderen vorsichtigeren, zaghafteren Frauen verurteilen.

Gleich im ersten Auftritte der Antigone wird der Kontrast der beiden Schwestern deutlich herausgearbeitet.

Ismene.

ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ᾽ εἶ;

Antigone.

εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερί.

Ismene.

ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;

Antigone.

τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς.

Ismene.

ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;

Antigone.

ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν μ' εἴργειν μέτα.

Ismene betont, dass sie als Frauen geboren seien, *ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα.* Folgsamkeit gezieme ihnen in diesem, selbst in noch Härterem. Sie unterwirft sich der Herrschermacht.

τὸ γὰρ
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

Antigone verzichtet auf den Beistand der Schwester, möge diese wählen ihrem Sinn getreu; sie selbst werde handeln, wie es ihr ehrenvoll, fromm, recht erscheine.

σὺ δ', εἰ δοκεῖ,
τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ' ἀτιμάσασ' ἔχε.

Und zum Schlusse des immer heisser werdenden Dialogs ruft Ismene leidenschaftlich:

ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τἀμήχανα.

Da braust Antigone auf:

εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθαρεῖ μὲν ἐξ ἐμοῦ,
ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείσει δίκῃ. —

Es lässt sich wohl kaum bestreiten, dass die beiden Schwestern miteinander kontrastiert sind, wenn auch das ganze Verhalten Ismenes und besonders noch ihre Worte nach Antigones Abgang:

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ', ὅτι
ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.

beweisen, dass die Schwestern zwar Gegensätze, aber keine Feindinnen, keine Gegnerinnen sind.

In der zweiten Szene, in der Ismene später auftritt, stellt sie sich auf Antigones Seite, nimmt also nicht die Partie

Kreons. Antigone und Kreon stehen sich in der Tragödie als Spieler und Gegenspieler deutlich gegenüber — das Drama steigt, wie schon Freytag erwähnt hat, im Spiel auf —, es wird aber kaum Jemand Ismene zur Gruppe des Gegenspielers rechnen wollen. Sie gehört zu Antigone, wenn sie ihr auch nicht gleich ist, sie repräsentiert uns gleichsam die weibliche Normalstufe, von der sich Antigone, getrieben durch ihr leidenschaftlicheres Temperament, erhebt. Auch für Ismene bedeutet das Verbot Kreons etwas Schreckliches, nur hat sie nicht den Mut, sich dagegen aufzulehnen, ja ihr kommt nicht einmal der Wunsch dazu; und da ihr Antigone den gefassten Entschluss mitteilt, erscheint ihr die Ausführung als etwas Unmögliches. Wenn sie auch zur Gruppe des Spielers gehört, so muss doch ihre Bedeutung eine ganz andere sein, als die der Agnes Sorel im Verhältnis zu Johanna. Während in dem romantischen Trauerspiele Schillers die beiden genannten Frauencharaktere parallel gehen, wir nach unserer früheren Terminologie Agnes Sorel als eine Parallelfigur des Spielers bezeichnen müssen, so lehrt uns Ismene nun einen bisher noch nicht besprochenen Charaktertypus aus der Gruppe des Spielers kennen: die Kontrastfigur des Spielers. Nur wenn wir ihre Stellung im Drama so auffassen, treffen wir das Richtige.

Und ganz ähnlich ist das Verhältnis zwischen Elektra und Chrysothemis; auch hier findet sich die eine Schwester mit dem gegebenen Zustande ab, während die andere den ermordeten Vater rächen will. Chrysothemis gesteht ausdrücklich, nachdem sie ihre Gesinnung ausgesprochen hat:

τοιαῦτα δ'ἀλλὰ καὶ σὲ βούλομαι ποιεῖν.
καίτοι τὸ μὲν δίκαιον, οὐχ ᾗ 'γὼ λέγω,
ἀλλ' ᾗ σὺ κρίνεις. εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ
ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.

Die Kompromissnatur und die Kampfnatur sind ohne Zweifel Kontraste, und als solche hat sie auch Sophokles behandelt, sie treten aber hier ebensowenig als in der Antigone oder bei Goethe Egmont und Oranien als Gegenspieler auf. Freilich nennt Elektra das Vorgehen der Schwester

„Treulos sein dem Freund" („τοῖς φίλοις εἶναι κακήν"), während Chrysothemis das Thun Elektras „nicht rühmlich" ja als „Unverstand" *(ἀβουλία)* erscheint; aber wie ganz anders ist das Verhältnis zwischen Elektra und Klytämnestra! Diese Beiden stehen einander direkt feindlich gegenüber, was die Eine will, ist der Andern verderblich; Elektra bekämpft ihre Mutter ebenso, wie sie den Aegisthos befehdet. Die entscheidende That vollbringt dann freilich Orestes, weil es sein Recht und seine Pflicht ist, den Vater zu rächen; aber Elektra billigt nicht nur diese That, sie hätte sie selbst vollbracht, wenn nicht Orestes gekommen wäre.

Die Kontrastfigur des Spielers gehört nicht zur Gruppe des Gegenspiels, aber allerdings kann sie das Gegenspiel fördern, indem sie die Entfaltung des Spieles hindern möchte; sie sucht gleichsam den Spieler zur Seite des Gegenspiels hinüberzuziehen, während die Parallelfigur des Spielers diesen noch weiter weg vom Gegenspiel zieht. Sie handelt oder spricht keineswegs im Interesse des Gegenspiels, sie sorgt für den Spieler, bemüht sich etwa wie Ismene oder Oranien den Spieler zu retten aus Liebe, Verehrung, Interesse für den Spieler, aber unwillkürlich ergiebt sich dadurch eine Förderung des Gegenspiels.

Werfen Sie noch einen Blick auf Goethes Egmont und betrachten Sie die Stellung Ferdinands. Er gehört sicherlich zur Gruppe des Gegenspiels, ist nicht nur Albas natürlicher Sohn, sein Stolz und seine Freude, sondern blickt auch mit unbedingtem Vertrauen, mit der gelehrigen Verehrung des Jüngeren zum Vater auf; mit ihm allein bespricht Alba „das Grösste, das Geheimste", auf ihn möchte er alles häufen, um ihn zu seinem Erben zu erziehen. Und Ferdinand ist ihm dankbar dafür, nimmt auch den Tadel gerne vom Vater hin. Aber, wenn er gleich gehorcht, er thut es zum ersten Mal „mit schwerem Herzen und mit Sorge". Später, im fünften Aufzug, tritt sein Konflikt zu Tage, sein ganzes Innere wendet sich Egmont zu, ohne dass er jedoch seines Vaters gute Absichten verkennt. Es braucht wohl keiner weiteren Ausführung mehr, um darzuthun, dass Ferdinand zwar zur

Gruppe des Gegenspielers gehört, aber als *Kontrastfigur des Gegenspielers*, der ebenso den Gegenspieler zum Spiel ziehen möchte wie umgekehrt Ismene die Antigone zum Gegenspiel. Wenn wir jetzt das früher gegebene Schema ergänzen und sofort die aus verschiedenen Stücken gewonnenen Erkenntnisse nach ihrer dramatologischen Bedeutung einführen, so gewinnen wir folgende Form, bei der ich mit Rücksicht auf eine Figur wie der Pastor Moser in Schillers Räubern auch einen *Vertreter des Spiels* beim Gegenspieler einsetze:

Mittelgruppe

Spieler		Gegenspieler	
Parallel-figur	Kontrast-figur	Kontrast-figur	Parallel-figur
Vertreter des Gegenspiels.		Vertreter des Spiels.	

Da es mir nur darauf ankommt, Ihnen heute das Wichtigste davon anzudeuten, was ich zur Ergänzung der Lehre vom Verhältnis der Gruppen zu einander in die Dramatologie einführen möchte, so gehe ich nicht weiter auf die Möglichkeit ein, dass nicht eine, sondern mehrere Parallel- und Kontrastfiguren sowohl beim Spieler als beim Gegenspieler vorkommen können.

Nur über die Mittelgruppe möchte ich Ihnen noch Einiges vorlegen, was zur Klärung der Ansichten beitragen und eine Schwierigkeit der bisherigen Lehre beheben kann. Ganz besonders instruktiv erscheint mir in dieser Hinsicht das „deutsche Trauerspiel“ Agnes Bernauer von Friedrich Hebbel. Es kommt hier nicht auf ein ästhetisches Analysieren des Dramas an, das voll Anerkennung Friedrich Vischer gegeben hat, während Emil Kuh in seiner Biographie nach dem Epigramme Hebbels verfuhr:

„Unparteiisch ist ein Freund wohl nie noch gewesen,
Aber ungerecht wird er nicht selten aus Furcht.“

Mir handelt es sich nur um die Personengruppierung und ihre Konsequenzen.

Als Hebbel das Werk vollendet hatte, bemerkte er im Tagebuche (II, S. 358), er habe wieder die Erfahrung gemacht, dass in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehre. „Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt.“ In der That zeichnet sich seine Behandlung des alten Stoffes dadurch aus, dass aus einer blossen Anekdote ein historisch bedeutsames Faktum gemacht wird, dass sich die Familientragödie zu einer Staatstragödie erweitert. Und das war gerade nach den Ereignissen des Revolutionsjahres kein geringes Wagnis des Dichters.

Die beiden Parteien des Dramas heben sich deutlich von einander ab; Albrecht und sein Vater, der regierende Herzog Ernst von München-Baiern, stehen einander gegenüber. In Ernst verkörpert sich das Pflichtgefühl, die Sorge für das Wohl der Gesammtheit, die Arbeit für das erhaltende Ewige; in Albrecht erscheint das ebenso berechtigte Verlangen des Individuums nach persönlichem Glück, das rein menschliche Streben nach der naturgemässen Entfaltung des Ichs, die Freude des Jünglings am Dasein. Mit grosser Kunst hat es Hebbel verstanden, den Herzog Ernst trotzdem „menschlich fühlend“ zu zeichnen, was Vischer besonders imponierte. Seinen Entschlüssen liegt nicht das Motiv der Willkür, der temperamentvollen Laune, der unüberlegten Stimmung zu Grunde, sie werden im Kampfe mit dem Herzen unter dem Zwange der richtigerkannten Pflicht gefasst, nicht rasch, sondern nach längerem Zögern, nach mannigfaltigen Versuchen, einen anderen Ausweg zu finden. Er weiss, was ihn sein Entschluss kostet, er kennt die Natur, weil sie laut genug in ihm spricht, darum glaubt er auch den Anderen eine solche Unterwerfung unter die Pflicht zumuten zu können.

Auf der entgegengesetzten Seite steht Albrecht, der für sich dasselbe Recht verlangt wie jeder andere junge Mann, indem er sich auf den allgemein menschlichen Standpunkt stellt; er rechnet nicht mit den Thatsachen, nicht mit den

realen Verhältnissen, sondern möchte die Zustände wandeln nach seinem Ideal. Das muss ihn notwendig in Konflikt bringen mit seinem Vater, sobald in einem bestimmten Falle Pflicht und Neigung nicht mehr zusammenfallen. Und dies tritt ein, da Albrecht den Engel von Augsburg kennen lernt. Wir haben ein „Drama der gleichen Berechtigungen“ ansteigend im Spiel vor uns. Albrecht vertritt das Spiel, Ernst das Gegenspiel, zwischen beiden aber finden wir Agnes als Vertreterin der Mittelgruppe, als das Streitobjekt. Wäre Albrecht mit ihr nicht zusammengetroffen, dann hätte er wohl die schönste Fürstin Deutschlands, Erichs von Braunschweig Anna, sich ebenso zur Braut gefallen lassen, wie früher Elisabeth von Würtemberg. Nur Agnes ist das Hindernis, oder besser gesagt, nur Albrechts Liebe und Treue für das Weib seiner Wahl vereitelt die Pläne des Gegenspielers. Hebbel fasst seine Agnes nicht als Hexe, nicht als Kokette oder Buhlerin, sondern als das demütige, seine Schönheit fast wie einen Fluch tragende Mädchen, das durch seine stolze Bescheidenheit, herbe Jungfräulichkeit und frische Natürlichkeit im entscheidenden Augenblicke den Fürstensohn fühlen lässt, wie hoch es steht. Agnes sucht den schönen Prinzen nicht zu gewinnen, so sehr er ihr gefällt, sie drängt sich nicht zu ihm, sie weist ihn vielmehr zurück; aber da sie sich von ihm geschmäht, erniedrigt fühlen muss (II, 9), enthüllt sich ihr Gefühl, und sie giebt das Jawort auf die Gefahr hin, es mit dem Tode zu bezahlen. Sie, die Baderstochter von Augsburg, wird dem Fürstensohne angetraut. Da steckt also wohl jene *ὕβρις*, die so viele Aesthetiker als Verschuldung des tragischen Helden konstruiert haben, um ihrer Theorie von Schuld und Sühne genug zu thun.

Aber ist denn wirklich Agnes die Vertreterin der Mittelgruppe, müssen wir sie nicht vielmehr als Spieler und den Herzog Ernst als ihren Gegner auffassen? Kuh, der dies anzunehmen scheint, muss freilich hinzufügen, dass hinter ihr „als der eigentlich Handelnde Herzog Albrecht“ stehe. Warum denn „hinter ihr“? Er ist wirklich der Handelnde, der Konflikt betrifft ihn und Ernst allein, Ernst hätte gar nichts

gegen die Baderstochter, der er sein menschliches Mitgefühl keineswegs versagt, er bekämpft nur die Ehe, nicht die Gattin des Sohnes. Allerdings sind die Beiden nicht zu trennen, aber wenn sich eine Scheidung erzielen liesse, so würde der Herzog mit Freuden diesen Ausweg einschlagen. Das geht auch aus der grossen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn am Schlusse des Trauerspiels hervor. Da Albrecht dem Vater vorhält, dass kein Mensch Agnes ein Leid zufügen konnte, erwidert ihm Ernst: „Ich bin ein Mensch und hätt's wohl verdient, dass es mir erspart worden wäre. Aber wenn Du Dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrecht zu erhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet!" Also nicht Agnes klagt er an, wie er denn der Toten die Rechte gewährt, sondern den Sohn. Damit hat Hebbel doch deutlich gezeigt, worin er den Konflikt sah, und welche Parteien er einander gegenüberstellte. Agnes ist nicht die Vertreterin des Spiels, sie bildet das Streitobjekt und erleidet einen Opfertod, weil sie ein grausames Geschick zwischen feindliche Mächte gestellt hat. Sie trägt keine Schuld, ein „ungeheures Unglück" trifft sie (I, 18). Sie steht in der Mitte, um sie entbrennt der Streit, aber insofern, als sie gleichsam das Symbol des reinen persönlichen Glückes darstellt. Albrecht ist nicht „wie ein Anderer", der über sich verfügen kann, als Fürst hat er besondere Pflichten, darum muss er seine Neigung bekämpfen können, wenn es das allgemeine Wohl verlangt. Ernst seinerseits giebt das Beispiel, dass er nicht nach seinem eigenen Glück strebt, und legt das Szepter in Albrechts Hand, um sich ins Kloster Andechs zurückzuziehen.

Falls die von mir vorgetragene Ansicht, wie ich glaube, den Thatsachen des Dramas entspricht, dann hätten wir eine besondere Form dramatischer Technik vor uns, aber durchaus keine singuläre. Die Trägerin der Titelrolle stellte nicht den Spieler des Stückes dar, die Hauptperson wäre nicht die Vertreterin des Spiels. Ich habe bereits im Anzeiger für deutsches Alterthum (XVII, S. 162 f.) auf diese Möglichkeit hingewiesen und unter anderem Grillparzers „Jüdin von

Kreons. Antigone und Kreon stehen sich in der Tragödie als Spieler und Gegenspieler deutlich gegenüber — das Drama steigt, wie schon Freytag erwähnt hat, im Spiel auf —, es wird aber kaum Jemand Ismene zur Gruppe des Gegenspielers rechnen wollen. Sie gehört zu Antigone, wenn sie ihr auch nicht gleich ist, sie repräsentiert uns gleichsam die weibliche Normalstufe, von der sich Antigone, getrieben durch ihr leidenschaftlicheres Temperament, erhebt. Auch für Ismene bedeutet das Verbot Kreons etwas Schreckliches, nur hat sie nicht den Mut, sich dagegen aufzulehnen, ja ihr kommt nicht einmal der Wunsch dazu; und da ihr Antigone den gefassten Entschluss mitteilt, erscheint ihr die Ausführung als etwas Unmögliches. Wenn sie auch zur Gruppe des Spielers gehört, so muss doch ihre Bedeutung eine ganz andere sein, als die der Agnes Sorel im Verhältnis zu Johanna. Während in dem romantischen Trauerspiele Schillers die beiden genannten Frauencharaktere parallel gehen, wir nach unserer früheren Terminologie Agnes Sorel als eine Parallelfigur des Spielers bezeichnen müssen, so lehrt uns Ismene nun einen bisher noch nicht besprochenen Charaktertypus aus der Gruppe des Spielers kennen: die Kontrastfigur des Spielers. Nur wenn wir ihre Stellung im Drama so auffassen, treffen wir das Richtige.

Und ganz ähnlich ist das Verhältnis zwischen Elektra und Chrysothemis; auch hier findet sich die eine Schwester mit dem gegebenen Zustande ab, während die andere den ermordeten Vater rächen will. Chrysothemis gesteht ausdrücklich, nachdem sie ihre Gesinnung ausgesprochen hat:

τοιαῦτα δ'ἀλλὰ καὶ σὲ βούλομαι ποιεῖν.
καίτοι τὸ μὲν δίκαιον, οὐχ ᾗ 'γὼ λέγω,
ἀλλ' ᾗ σὺ κρίνεις. εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ
ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.

Die Kompromissnatur und die Kampfnatur sind ohne Zweifel Kontraste, und als solche hat sie auch Sophokles behandelt, sie treten aber hier ebensowenig als in der Antigone oder bei Goethe Egmont und Oranien als Gegenspieler auf. Freilich nennt Elektra das Vorgehen der Schwester

„Treulos sein dem Freund“ („τοῖς φίλοις εἶναι κακήν“), während Chrysothemis das Thun Elektras „nicht rühmlich“ ja als „Unverstand“ *(ἀβουλία)* erscheint; aber wie ganz anders ist das Verhältnis zwischen Elektra und Klytämnestra! Diese Beiden stehen einander direkt feindlich gegenüber, was die Eine will, ist der Andern verderblich; Elektra bekämpft ihre Mutter ebenso, wie sie den Aegisthos befehdet. Die entscheidende That vollbringt dann freilich Orestes, weil es sein Recht und seine Pflicht ist, den Vater zu rächen; aber Elektra billigt nicht nur diese That, sie hätte sie selbst vollbracht, wenn nicht Orestes gekommen wäre.

Die Kontrastfigur des Spielers gehört nicht zur Gruppe des Gegenspiels, aber allerdings kann sie das Gegenspiel fördern, indem sie die Entfaltung des Spieles hindern möchte; sie sucht gleichsam den Spieler zur Seite des Gegenspiels hinüberzuziehen, während die Parallelfigur des Spielers diesen noch weiter weg vom Gegenspiel zieht. Sie handelt oder spricht keineswegs im Interesse des Gegenspiels, sie sorgt für den Spieler, bemüht sich etwa wie Ismene oder Oranien den Spieler zu retten aus Liebe, Verehrung, Interesse für den Spieler, aber unwillkürlich ergiebt sich dadurch eine Förderung des Gegenspiels.

Werfen Sie noch einen Blick auf Goethes Egmont und betrachten Sie die Stellung Ferdinands. Er gehört sicherlich zur Gruppe des Gegenspiels, ist nicht nur Albas natürlicher Sohn, sein Stolz und seine Freude, sondern blickt auch mit unbedingtem Vertrauen, mit der gelehrigen Verehrung des Jüngeren zum Vater auf; mit ihm allein bespricht Alba „das Grösste, das Geheimste“, auf ihn möchte er alles häufen, um ihn zu seinem Erben zu erziehen. Und Ferdinand ist ihm dankbar dafür, nimmt auch den Tadel gerne vom Vater hin. Aber, wenn er gleich gehorcht, er thut es zum ersten Mal „mit schwerem Herzen und mit Sorge“. Später, im fünften Aufzug, tritt sein Konflikt zu Tage, sein ganzes Innere wendet sich Egmont zu, ohne dass er jedoch seines Vaters gute Absichten verkennt. Es braucht wohl keiner weiteren Ausführung mehr, um darzuthun, dass Ferdinand zwar zur

Gruppe des Gegenspielers gehört, aber als *Kontrastfigur des Gegenspielers*, der ebenso den Gegenspieler zum Spiel ziehen möchte wie umgekehrt Ismene die Antigone zum Gegenspiel. Wenn wir jetzt das früher gegebene Schema ergänzen und sofort die aus verschiedenen Stücken gewonnenen Erkenntnisse nach ihrer dramatologischen Bedeutung einführen, so gewinnen wir folgende Form, bei der ich mit Rücksicht auf eine Figur wie der Pastor Moser in Schillers Räubern auch einen *Vertreter des Spiels* beim Gegenspieler einsetze:

Mittelgruppe

Spieler — Gegenspieler

Spieler: Parallelfigur | Kontrastfigur — Vertreter des Gegenspiels.

Gegenspieler: Kontrastfigur | Parallelfigur — Vertreter des Spiels.

Da es mir nur darauf ankommt, Ihnen heute das Wichtigste davon anzudeuten, was ich zur Ergänzung der Lehre vom Verhältnis der Gruppen zu einander in die Dramatologie einführen möchte, so gehe ich nicht weiter auf die Möglichkeit ein, dass nicht eine, sondern mehrere Parallel- und Kontrastfiguren sowohl beim Spieler als beim Gegenspieler vorkommen können.

Nur über die Mittelgruppe möchte ich Ihnen noch Einiges vorlegen, was zur Klärung der Ansichten beitragen und eine Schwierigkeit der bisherigen Lehre beheben kann. Ganz besonders instruktiv erscheint mir in dieser Hinsicht das „deutsche Trauerspiel“ Agnes Bernauer von Friedrich Hebbel. Es kommt hier nicht auf ein ästhetisches Analysieren des Dramas an, das voll Anerkennung Friedrich Vischer gegeben hat, während Emil Kuh in seiner Biographie nach dem Epigramme Hebbels verfuhr:

> „Unparteiisch ist ein Freund wohl nie noch gewesen,
> Aber ungerecht wird er nicht selten aus Furcht.“

Mir handelt es sich nur um die Personengruppierung und ihre Konsequenzen.

Als Hebbel das Werk vollendet hatte, bemerkte er im Tagebuche (II, S. 358), er habe wieder die Erfahrung gemacht, dass in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehre. „Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt.“ In der That zeichnet sich seine Behandlung des alten Stoffes dadurch aus, dass aus einer blossen Anekdote ein historisch bedeutsames Faktum gemacht wird, dass sich die Familientragödie zu einer Staatstragödie erweitert. Und das war gerade nach den Ereignissen des Revolutionsjahres kein geringes Wagnis des Dichters.

Die beiden Parteien des Dramas heben sich deutlich von einander ab; Albrecht und sein Vater, der regierende Herzog Ernst von München-Baiern, stehen einander gegenüber. In Ernst verkörpert sich das Pflichtgefühl, die Sorge für das Wohl der Gesammtheit, die Arbeit für das erhaltende Ewige; in Albrecht erscheint das ebenso berechtigte Verlangen des Individuums nach persönlichem Glück, das rein menschliche Streben nach der naturgemässen Entfaltung des Ichs, die Freude des Jünglings am Dasein. Mit grosser Kunst hat es Hebbel verstanden, den Herzog Ernst trotzdem „menschlich fühlend“ zu zeichnen, was Vischer besonders imponierte. Seinen Entschlüssen liegt nicht das Motiv der Willkür, der temperamentvollen Laune, der unüberlegten Stimmung zu Grunde, sie werden im Kampfe mit dem Herzen unter dem Zwange der richtigerkannten Pflicht gefasst, nicht rasch, sondern nach längerem Zögern, nach mannigfaltigen Versuchen, einen anderen Ausweg zu finden. Er weiss, was ihn sein Entschluss kostet, er kennt die Natur, weil sie laut genug in ihm spricht, darum glaubt er auch den Anderen eine solche Unterwerfung unter die Pflicht zumuten zu können.

Auf der entgegengesetzten Seite steht Albrecht, der für sich dasselbe Recht verlangt wie jeder andere junge Mann, indem er sich auf den allgemein menschlichen Standpunkt stellt; er rechnet nicht mit den Thatsachen, nicht mit den

realen Verhältnissen, sondern möchte die Zustände wandeln nach seinem Ideal. Das muss ihn notwendig in Konflikt bringen mit seinem Vater, sobald in einem bestimmten Falle Pflicht und Neigung nicht mehr zusammenfallen. Und dies tritt ein, da Albrecht den Engel von Augsburg kennen lernt. Wir haben ein „Drama der gleichen Berechtigungen“ ansteigend im Spiel vor uns. Albrecht vertritt das Spiel, Ernst das Gegenspiel, zwischen beiden aber finden wir Agnes als Vertreterin der Mittelgruppe, als das Streitobjekt. Wäre Albrecht mit ihr nicht zusammengetroffen, dann hätte er wohl die schönste Fürstin Deutschlands, Erichs von Braunschweig Anna, sich ebenso zur Braut gefallen lassen, wie früher Elisabeth von Würtemberg. Nur Agnes ist das Hindernis, oder besser gesagt, nur Albrechts Liebe und Treue für das Weib seiner Wahl vereitelt die Pläne des Gegenspielers. Hebbel fasst seine Agnes nicht als Hexe, nicht als Kokette oder Buhlerin, sondern als das demütige, seine Schönheit fast wie einen Fluch tragende Mädchen, das durch seine stolze Bescheidenheit, herbe Jungfräulichkeit und frische Natürlichkeit im entscheidenden Augenblicke den Fürstensohn fühlen lässt, wie hoch es steht. Agnes sucht den schönen Prinzen nicht zu gewinnen, so sehr er ihr gefällt, sie drängt sich nicht zu ihm, sie weist ihn vielmehr zurück; aber da sie sich von ihm geschmäht, erniedrigt fühlen muss (II, 9), enthüllt sich ihr Gefühl, und sie giebt das Jawort auf die Gefahr hin, es mit dem Tode zu bezahlen. Sie, die Baderstochter von Augsburg, wird dem Fürstensohne angetraut. Da steckt also wohl jene *ὕβρις*, die so viele Aesthetiker als Verschuldung des tragischen Helden konstruiert haben, um ihrer Theorie von Schuld und Sühne genug zu thun.

Aber ist denn wirklich Agnes die Vertreterin der Mittelgruppe, müssen wir sie nicht vielmehr als Spieler und den Herzog Ernst als ihren Gegner auffassen? Kuh, der dies anzunehmen scheint, muss freilich hinzufügen, dass hinter ihr „als der eigentlich Handelnde Herzog Albrecht“ stehe. Warum denn „hinter ihr“? Er ist wirklich der Handelnde, der Konflikt betrifft ihn und Ernst allein, Ernst hätte gar nichts

gegen die Baderstochter, der er sein menschliches Mitgefühl keineswegs versagt, er bekämpft nur die Ehe, nicht die Gattin des Sohnes. Allerdings sind die Beiden nicht zu trennen, aber wenn sich eine Scheidung erzielen liesse, so würde der Herzog mit Freuden diesen Ausweg einschlagen. Das geht auch aus der grossen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn am Schlusse des Trauerspiels hervor. Da Albrecht dem Vater vorhält, dass kein Mensch Agnes ein Leid zufügen konnte, erwidert ihm Ernst: „Ich bin ein Mensch und hätt's wohl verdient, dass es mir erspart worden wäre. Aber wenn Du Dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrecht zu erhalten, und darf nicht fragen, was es mich kostet!" Also nicht Agnes klagt er an, wie er denn der Toten die Rechte gewährt, sondern den Sohn. Damit hat Hebbel doch deutlich gezeigt, worin er den Konflikt sah, und welche Parteien er einander gegenüberstellte. Agnes ist nicht die Vertreterin des Spiels, sie bildet das Streitobjekt und erleidet einen Opfertod, weil sie ein grausames Geschick zwischen feindliche Mächte gestellt hat. Sie trägt keine Schuld, ein „ungeheures Unglück" trifft sie (I, 18). Sie steht in der Mitte, um sie entbrennt der Streit, aber insofern, als sie gleichsam das Symbol des reinen persönlichen Glückes darstellt. Albrecht ist nicht „wie ein Anderer", der über sich verfügen kann, als Fürst hat er besondere Pflichten, darum muss er seine Neigung bekämpfen können, wenn es das allgemeine Wohl verlangt. Ernst seinerseits giebt das Beispiel, dass er nicht nach seinem eigenen Glück strebt, und legt das Szepter in Albrechts Hand, um sich ins Kloster Andechs zurückzuziehen.

Falls die von mir vorgetragene Ansicht, wie ich glaube, den Thatsachen des Dramas entspricht, dann hätten wir eine besondere Form dramatischer Technik vor uns, aber durchaus keine singuläre. Die Trägerin der Titelrolle stellte nicht den Spieler des Stückes dar, die Hauptperson wäre nicht die Vertreterin des Spiels. Ich habe bereits im Anzeiger für deutsches Alterthum (XVII, S. 162 f.) auf diese Möglichkeit hingewiesen und unter anderem Grillparzers „Jüdin von

Toledo“, deren Aehnlichkeit mit Hebbels „Agnes Bernauer“ auch A. von Berger erkannt hat, als ähnlich gebautes und nach der Vertreterin der Mittelgruppe benanntes Stück angeführt. Auch Ibsens „Klein Eyolf“ ist hier zu nennen, obwohl die Figur des Kindes vielleicht nicht ganz so stark hervortritt, wie die übrigen erwähnten Vertreter der Mittelgruppe. Schiller wählte dieselbe Bezeichnung in der „Braut von Messina“ und in der „Luise Millerin“, die er dann durch Iffland „Kabale und Liebe“ taufen liess. In seiner scheusslichen Komödie „Angele“ hat Otto Erich Hartleben, wohl auch John Henry Mackay in seinem bürgerlichen Trauerspiel „Anna Hermsdorff“, Johannes Schlaf in seinem Drama „Meister Oelze“, um nur einige ganz moderne Werke herauszugreifen, mit gleicher Methode den Titel gefunden.

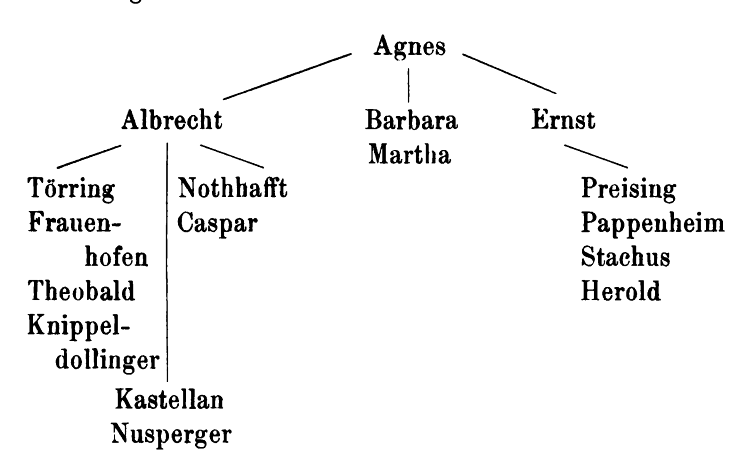
Es müsste für Hebbels „Agnes Bernauer“ nun allerdings die Frage nach der tragischen Wirkung aufgeworfen werden, wobei zu untersuchen wäre, ob die Idee Hebbels, „auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darzustellen“ (Tagebücher II, S. 355), dem Drama tragischen Charakter verleiht, oder die Ansicht Otto Ludwigs (Werke V, S. 344) zutrifft, dass die Agnes in Hebbels Werk zwar „ein plastischeres Charakterbild“, aber „noch weniger tragisch als die Törringische und dramatisch besonders weit hinter dieser“ sei. Andererseits käme noch in betracht, dass Hebbel durch den Gegensatz von Albrecht und Ernst im engeren Rahmen das dargestellt hat, was er einmal (28. April 1844, Tagebücher II, S. 85 f.) in folgendem Einfall festhielt: „Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum seyn. Was wäre z. B. vernünftiger, als dass das Individuum sich die ewige Jugend, in der sich alle seine Kräfte auf dem Höhepunkt der Entwickelung und der Wirkung befinden, wünscht? Und doch, was ist unvernünftiger für das Universum? Das Individuum, das diesen Wunsch zurücknimmt, ist kein Individuum mehr.“ Aber das zu verfolgen, kann diesmal nicht der Zweck meiner Ausführungen sein, die nur auf die Gruppierung der Personen eingehen will.

Das Verhältnis der drei Hauptpersonen von Hebbels Drama: Albrecht, Agnes und Ernst zeigt auch, dass Spiel und Gegenspiel sich direkt und indirekt berühren, und dass sie sich schliesslich in einer höheren Einheit auflösen können. Das ergiebt dann allerdings einen ausgleichenden Abschluss, eine Versöhnung der Gegensätze, wenn auch das „Rad des Schicksals“, von dem Hebbel so oft spricht, zermalmend über ein unschuldiges Opfer dahingegangen ist. Durch den Tod der Agnes wird das Leben vieler „ihrer Brüder“ gerettet, sie wird vernichtet, damit höhere Wirren sich vermeiden lassen. Diesen Vorgang, der sich unzählige Male im Kleinen wiederholt, hat Hebbel im Grossen erfasst und in seinem Gespräche mit König Ludwig dem Ersten von Baiern (Briefwechsel II, S. 585) energisch begründet. Man kann fragen, ob es ihm gelungen ist, dieser Ueberzeugung den zwingenden dramatischen Ausdruck und die poetisch richtige Form zu leihen, an der Richtigkeit seiner Ueberzeugung ist nicht zu zweifeln.

Die dramatologische Bedeutung der übrigen auftretenden Personen macht geringere Schwierigkeiten. Zur Gruppe des Spielers gehören vor allem Graf Törring, Nothhafft von Wereberg und Rolf von Frauenhofen, die Hebbel ausdrücklich „Ritter auf der Seite des Herzogs Albrecht“ genannt hat. Darunter sind Törring und Frauenhofen Parallelfiguren des Spielers, Nothhafft eine Kontrastfigur. Zu dieser Gruppe müssen wir ferner rechnen den alten Caspar Bernauer, den Gesellen Theobald und den Gevatter Knippeldollinger. Die beiden letztgenannten sind insofern Parallelfiguren des Spielers als sie ähnlich wie Albrecht die Vertreterin der Mittelgruppe lieben, wobei besonders Theobald, den man als eine Art Brackenburg gefasst hat, um Agnes sorgt, für sie kämpft, ihr beisteht. Caspar Bernauer mit seinen Warnungen, mit seiner ablehnenden Haltung, seinen Zweifeln ist eine Kontrastfigur. Der Kastellan auf Vohburg und Straubing wie Emeran Nusberger, jener als Stimme der Tradition, dieser als Stimme des Gesetzes erscheinen als Vertreter des Gegenspielers beim Spieler.

Preising und Pappenheim — die übrigen „Ritter auf der Seite des Herzogs Ernst“ treten gar nicht hervor — sind Parallelfiguren des Gegenspielers; dabei geht Preising mehr mit der milden, Pappenheim mehr mit der energischen Weise des Herzogs Ernst parallel. Der Diener Stachus hasst den Engel von Augsburg als Hexe und beurteilt sie von seinem Standpunkt wie Ernst. Auch der Herold des Reiches, der im Sinne des Gegenspielers die Acht über Albrecht aussprechen soll, kann so aufgefasst werden, während Barbara und Martha mit Agnes kontrastiert sind.

Nach diesen Andeutungen könnte man dem Schema der Gruppierung für unser Drama folgende nun wohl verständliche Form geben.



Es wäre mir natürlich eine grosse Freude, wenn ich durch diese kurzen Andeutungen Ihr Interesse für meinen Versuch, die Gruppen im Drama zu erfassen, irgendwie rege gemacht hätte, obwohl ich mir nicht verhehle, dass meine bei Betrachtung einer ausgedehnten Litteratur alter und neuer Zeit immer mehr befestigten Ansichten auf so engem Raum nur ausgesprochen, nicht eingehend begründet werden konnten. Auch darf ich nicht verschweigen, dass nicht überall die Verhältnisse so einfach liegen, wie in unserem Drama. Ich erinnere Sie nur an Schillers „Fiesko“. Doch

darf man behaupten, dass bei einem durchsichtigen Bau des Dramas fast immer nur die einfachste Form der Gruppenverteilung statthat, während die verwickelte Form hindernd zu fühlen ist. Die Behauptung Ludwigs (a. a. O. S. 417): „Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motivieren und gruppieren“ trifft durchaus zu bei allen Dramen, deren Wirkung auf den Zuschauer bedeutend ist. Der Forderung aber wird am besten genügt, wenn die Personen des Dramas verschiedene Spiegelungen darstellen, wenn auch in den Nebenpersonen das Wesen der Hauptpersonen durchschimmert, und sich alles auf den Mittelpunkt bezieht.

E d w a r d.

Von

Erich Schmidt.

Edward.

Schottisch.

1. Dein Schwert, wie ists von Blut so roth?
   Edward, Edward!
   Dein Schwert, wie ists von Blut so roth,
   Und gehst so traurig her? — O!
   O ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
   Mutter, Mutter!
   O ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
   Und keinen hab ich wie Er — O!

2. Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
   Edward, Edward!
   Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
   Mein Sohn, bekenn mir frey — O!
   O ich hab' geschlagen mein Rothross todt,
   Mutter, Mutter!
   O ich hab' geschlagen mein Rothross todt,
   Und 's war so stolz und treu — O!

3. Dein Ross war alt und hasts nicht noth, . . .
   Dich drückt ein ander Schmerz — O!
   O ich hab geschlagen meinen Vater todt, . . .
   Und weh, weh ist mein Herz — O!

4. Und was für Busse willt du nun thun? . . .
   Mein Sohn bekenn mir mehr — O!
   Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, . . .
   Will gehn fern übers Meer — O!

5. Und was soll werden dein Hof und Hall? . . .
   So herrlich sonst und schön — O!
   Ich lass es stehn, bis es sink und fall', . . .
   Mag nie es wieder sehn — O!

6. Und was soll werden dein Weib und Kind, . . .
   Wann du gehst über Meer? — O!

Die Welt ist gross, lass sie bettlen drinn, . . .
Ich seh sie nimmermehr — O!

7. Und was willt du lassen deiner Mutter theur? . . .
Mein Sohn, das sage mir — O!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feur, . . .
Denn ihr, ihr riethets mir! — O!

V: Herders ‚Volkslieder‘ 2 (1779), 207—209, drittes Buch Nr. 5; im Register: Aus Percy *Reliq. Vol.* 1, *p:* 57 [der 2. Ausg. von 1767, p. 53 der 1. von 1765]. In dem von Redlich besorgten 25. Bande der Suphanschen Ausgabe S. 476. *M*: das abweichende Manuscript (s. XIV; Redlichs Varianten a). — *H*: Herders älteres Manuscript der ‚Volkslieder‘ (von 1773), Redlich S. 19. — *A*: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773. Bey Bode, S. 25. Suphan, 5, 172.

Keine Ueberschrift *A Edward, Edward. a Scottish Ballad.* (*Reliq. Vol.* I., *p.* 57.) Edward, Edward. *H* wo der Urtext vorgedruckt werden sollte und nun ein charakterisierendes Vorwort folgt. Die wiederholten Zeilen und die Anrufe werden nicht gezählt.

1,1 Wie thut dein Schwert so triefen mit Blut, *H* | Schwerdt *A* | 2 her] da *A* du *M* | 3 O fehlt *AM* | erschlagen mein'n Geyr so gut *H* | 4 Und das, das geht mir nah! — O! *A* | kein'n hatt' *H* | ich nu! O! *M* | keine Strophenspatia *A*.

2,1 Deins *H* | war nimmer so *H* | 2 bekenns *M* | das sag ich dir *H* | 3 O fehlt *AM* | schlagen *H* | roth Ross *H* | 4 so [Z. 2 und 4 ohne Majuskel *H*] stolz und treu einst mir — o! *H*.

3,1 hast noch mehr *H* mehr sind dein *M* | 2 was anders das schmerzt dir — o! *H* | 3 O fehlt *AM* | erschlagen mein'n Vater theur *H* erschlagen den Vater mein *M* | 4 Und das, das quält mein Herz! O! *A* ach! ach! und weh ist mir — o! *H* | Und ach! das drückt mein Herz! O! *M*.

4,1 Und was wirst [willst *M*] du *AM* Und was dafür willst *H* | nun an dir thun? *AMH* | 2 entdeck *H* | 3 Auf Erd soll nimmer mein Fuss mehr ruhn *H* | 4 wandern über *AM* gehn dort über *H*.

5,1 werd'n *H* | Hall! *V* (wiederholt: Hall?) 2 einst anzuschaun so schön — o! *H* | 3 Ach [Das! *M*] immer stehs und sink' und fall *AM* 'Lass all's da stehn, bis's sink und fall *H* | 4 Ich werd' es nimmer sehn! O! *A* mags nimmer, nimmer es sehn — o! *H* ich — nimmer werd' ichs sehn! — O! *M*.

6,1 willt lassen dein'm *H* Kind? *V* (wiederholt: Kind,) | 3 gross] Raum *H* | sie] s' *H* | betteln *A* | 4 seh nimmer, nimmer sie mehr — o! *H* | nimmer mehr *M*.

7,1 Und was soll deine Mutter thun *AM* | „du“ fehlt *H* | 2 o sprich doch mir *H* o sag es mir *M* | 3 Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn *AM*.

Der Edward ist als die erste schottische Ballade, die Herder, am Ende eines Abschnittes der fliegenden Blätter über Ossian und die Lieder alter Völker, den Deutschen bescherte [1]), durch seine Meisterschaft zur grössten Berühmtheit unter uns gelangt. Voraus ging in dem Sammelheft von 1773 die seit Scheffers Lapponia viel umgewanderte und umgewandelte lappische Liebeselegie, der Herder im stillen Gegensatze zu Morhof und Mrs. Rowe, im ausgesprochenen aber zu Ewald von Kleist schon bei brieflicher Mitteilung an Caroline seine wiedergebärende, hinreissende Sprachkraft geliehen hatte. Sie war nicht der ersten Hand entnommen und ein andres Gedicht jenes fernen Nordens nicht gleich zur Stelle: „Dafür stehe hier ein altes, recht schauderhaftes Schottisches Lied, für das ich schon mehr stehen kann, weil ichs unmittelbar aus der Ursprache habe.“ Ohne Kommentar soll es wirken, nur mit ein paar kurzen Bemerkungen über den Vortrag umrahmt und von der lebhaften Frage begleitet: „Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausendern Zügen geschildert werden?“

Voller strömt diese aufgeregte Rhetorik des neue Welten eröffnenden Dolmetsch in der schon 1773, also zwei Jahre nach dem Abschluss seines Ossian-Aufsatzes, für den Druck gerüsteten, aber zurückgehaltenen handschriftlichen Fassung der „Volkslieder“, wo es nach biblischen Worten heisst: „Und welch ein Gang im Liede! Zwischenpausen voll Schmerz, Grimm und tiefer verschlossner Noth.“ Der Vorruf steht im Einklang mit Herders gesamter Behandlung fremder Volkspoesie. Sein Grundsatz ist, nichts zu verlindern und zu ver-

[1]) Das Heft erschien im November 1772. Goethe besass das Gedicht schon länger oder wusste es von Strassburg her auswendig; Caroline schreibt am 9. März (Aus Herders Nachlass 3, 196) nach der ersten Bekanntschaft mit Goethe, sie hätten zusammen Menuet getanzt, „und darauf sagte er uns eine vortreffliche Ballade von Ihnen her, die ich noch nie gehört:

Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth?
Edward, Edward?

Er hat sie mir auf meine öftere Bitte den andern Tag nach seiner Rückkunft in Frankfurt, aber ohne Brief geschickt“.

schönern, denn das wäre Fälschung, keine toten Lettern auf Papier zu setzen, denn es handelt sich nicht um kunstmässige Buch- und Lesedichtung, vielmehr in lebendiger Sage überall die Symmetrie des sanghaften Rhythmus wiederzugeben und, wo das schon von dem hitzigen Verfechter freier Lyrik Gerstenberg gepriesene „Dramatische in den alten Liedern“ herrscht, die fortgehende, handelnde Scene vorzuführen. Gerade im Edward ist wirklich „Alles Bild, Strophe, Scene“. Und wenn Herder den häufigen Mangel einer Exposition und Verbindung, jene später von Wilhelm Grimm über die altdänischen Heldenlieder hinaus so fein beobachtete und sinnlich aufgefasste Sprunghaftigkeit, nur zum Ausdruck seiner hellen Bewunderung des „Werfenden“ ergreift, so leistet gerade der Edward im plötzlichen Einsetzen und in unmittelbarer Gegenwart das Stärkste. Ohne eine Silbe Vorgeschichte, ohne jedes epische Nachwort liegt das Ganze in dem musikalisch fortgesponnenen, volksmässig genau korrespondierenden Gespräch beschlossen. „Welche Würkung muss im lebendigen Rhythmus das Lied thun!“ sagt Herder unter der ersten Mitteilung, und vorher: „Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet seyn, der der Text so viel Raum gönnet“. Man vergleiche die ihm unbekannte, von Motherwell dem Son Davie beigegebene Weise und gedenke nicht des verfehlten Duettes von Brahms, wohl aber der Töne, die Löwe den Herderschen Versen kongenial gewidmet hat und die er selbst überaus wirksam vorzutragen wusste (Talvj, Charakteristik S. 602).

Die schottische Ballade (A. Schröers Neudruck der Percyschen Reliques S. 58; Child, The English and Scottish Popular Ballads Nr. 13) entführt unsere Phantasie auf den heimatlichen Schauplatz: graue Nebel, Macbeths Heideland, ein freier Platz vor der Burg, ernste Berge und tiefe Seen dahinten, im nahen Vordergrunde das wilde Meer, dessen Wellenschlag ein angepflocktes Boot schaukelt; oder ein Nachen liegt leck am Ufer. Mutter und Sohn, offenbar dem hohen besitzenden Stand angehörig, treten einander entgegen. Frage

und Antwort wechseln regelrecht in zwei Gruppen, beide überwältigend aus der furchtbar gepressten Stimmung emporgesteigert. In diesen parallel gebauten Hälften bleibt Sie die Lauernde und giebt ihrem Ton nur leis eine stärkere Dringlichkeit, während Er, das dumpfe Opfer, sein auf Umwegen mühsam herangebrachtes Geständnis und dann den letzten Fluch als zwei Donnerschläge in die dunkle, grollende Gewitterschwüle wirft. *He is about it,* mag die Mutter gleich Lady Macbeth gedacht haben — nun schleppt der Sohn sich blutig her. Sie weiss alles, hat aber ihre Lust an einem hartnäckigen Verhör, das endlich sie selbst niederschmettert. Ein Vatermord ist geschehen, und zwar eben jetzt. Das Blut tropft noch vom Schwerte des jungen Lords. Schritt für Schritt erfahren wir die That, die Anstiftung, die Folgen, nichts jedoch über den Anlass. War es Habgier, Herrschsucht? oder Rache, und wofür? Wie steht das tückische Weib zu dem Sohne, der als verheirateter Mann über das Jünglingsalter hinausgewachsen, aber bis jetzt von dem überlegenen Mutterwillen abhängig ist? Auf solche Fragen will unsre Ballade keine Antwort geben; auch die Zukunft des unseligen Verbrechers wird blos angedeutet, im Urtext anders als bei Herder. Dem geheimnisvollen, nächtigen Inhalt entspricht der schwere Gang der schmucklosen Sätze mit ihren wenigen Beiwörtern, die dunkle Vokalfärbung, die furchtbare Eintönigkeit der langgezogenen und im gleichen Doppelanruf der Person sich einbohrenden Wiederholungen, das immer und immer von der Mutter beigefügte, von dem Sohn am Ende, aber teilweis auch am Anfang seiner Reden hervorgestöhnte O.

Herders „allaussprechende“ Aneignungskraft ist auf dem Wege seiner vier Fassungen, unter denen *M* am niedrigsten steht, dem schottischen Nachtstück gerecht geworden. Zur zweiten *(H)* bemerkt er: „Wer eine Sylbengezältere Uebersetzung wünschet, sehe die fliegenden Blätter von Deutscher Art und Kunst.“ Hier ist Sprache und Vers geglättet, das „O“ des Auftakts ($1,_3$ u. s. w.) wie in *M* weggelassen, in $3,_4$ das *Alas* und *wae* noch mehr als in *M* verwischt und $1,_4$ frei abgeschwächt, dagegen $5,_3$ mit einem unnötigen Ausruf

„Ach“, den *M* durch sein rhetorisches „Das!“ noch überbieten will, belastet. Empfindlich hat in *AM* die Schlussstrophe verloren, indem nicht blos das leider von Herder in *AMV* der Zeile $3,_3$ *O, I hae killed my fader deir* („den Vater mein“ *M*) und überall dem Zuruf $2,_2$ $4,_2$ *My deir son* entzogene, an unserer Stelle tiefironisch wirkende „teuer“ fehlt, sondern auch das *what wul ye leive* in die Brüche geht und die Kraft des darauf folgenden Fluches durch den Reim „ruhn“ übel gedämpft wird. Dass *H* „den alten Aerugo“ treuer bewahren soll, zeigt sofort die dem schottischen *Why dois your brand sae drap wi bluid* wörtlich angeglichene Eingangszeile, deren äussere Uebereinstimmung Herder dann wie das *my hauke sae guid* $1,_3$ oder *ye hae gat mair* $3,_1$ (in *M* recht prosaisch „und mehr sind dein“) oder das *wul ye leive* $6,_1$ wieder fahren liess. Desgleichen beseitigt, in die alte Bahn einlenkend, der endgiltige Text jene im Ossian-Aufsatz über Gebühr gepriesenen und in *H* reichlicher gebrauchten Elisionen (mein'n kein'n dein'm werd'n, $6,_3$ s' für „sie“; $2,_1$ „Deins“ geht durch), die den kühnen Proben aus Shakespeare masslos anhaften und sogar ein „'d“ statt „und“ herbeiziehen. Er tilgt in dem so zusammengehackten Vers $5,_3$ *H* „'Lass all's da stehn, bis's sink und fall'“ den ebendort (S. 58 f.) seltsam empfohlenen Apostroph für einen anzudeutenden Auftakt (vgl. „'Knabe“; 25, 287 „'Bitt dich“) und hebt auch sonst — mit nicht glücklicher Umkehr $6,_1$ — die in *H* gemäss deutschem Volksliedsbrauch stärker vollzogene Weglassung des Personalpronomens wieder auf, behauptet aber $5,_4$ diese Freiheit mit *H* gegen *AM*. *A* bietet sie $1,_3$, wo *M* ihr durch den bösen Reim „gehst du“: „hab' ich nu“ ausbiegt; ja in $5,_4$ verdoppelt *M* das „ich“. Das in *H* $2,_3$ gewagte „schlagen“ für „geschlagen“ oder „erschlagen“ entschwand, aber $6,_3$ bietet allein *A* die korrekte Form „betteln“. Nur *H* giebt $2,_2$ *I tell thee* treu wieder, sonst wird es dem späteren Imperativ *now tell me* entsprechend behandelt und dadurch der Satz unter Hinzufügung eines „frey“, wie $4,_2$ eines „mehr“, verstärkt. Der Text der gedruckten Volkslieder ist nicht blos eklektisch aus den älteren zusammengefügt,

sondern auch auf neue Prüfung des Originals gegründet, denn $4,_1$ geht das Wort *penance*, das bisher in verschwommener Wiedergabe entfallen war, nun als „Busse“ in den deutschen Vers ein.

Allen Fassungen ist gemein: dass $5,_3$ *doun fa* zwei Zeitwörtern Platz macht; dass $7,_4$ doppeltes „ihr“ den Nachdruck erhöht, während $5,_4$ und $6,_4$ nur *H* dies einfachste Steigerungsmittel ($1,_4$ „das, das“ *A*) anwendet und „nimmer, nimmer“ oder „nimmer, nimmer . . mehr“ für *nevir mair* einsetzt; dass $6,_1$ die Formel „Weib und Kind“ mit dem Singularpronomen die Mehrzahl *bairns* mindestens nicht klar wiedergiebt. *Hauke* würde besser mit „Falk“ als mit „Geyer“ übersetzt. Und ein Versehen ist dem Dolmetsch vielleicht entschlüpft, wenn er $6,_3$ *The warldis room* — die mit der Frage *And what wul ye leive to your bairns and wife* fest verkettete Antwort: den Raum der Welt will ich ihnen hinterlassen — verdeutscht „die Welt ist gross“ oder mit falscher Buchstabentreue in *H* „die Welt ist Raum“, den Genetiv *warldis* seiner Vorlage (Percy 1767, ebenso 1765; *warld is* erst im späteren Nachdruck) in zwei Worte auflösend [1]). Eine bewusste eingreifende Aenderung wird nachher zur Sprache kommen.

Es ist und bleibt Herders Text, den wir in Wort und Weise von früh her kennen wie kein anderes fremdes Volkslied. Nach diesem Text singt die sorgen- und ahnungsvolle Frau Trude in Z. Werners Mordstück (Der 24. Februar, 1. Sc.) „ein garstig Lied“:

---

[1]) Doch könnte der Gebrauch von *room* in der Wendung *the warldis room* anstössig erscheinen, während das Adjectiv *room* im Satz *the warld is room* nichts Befremdliches hätte. „Die Welt ist weit“ sagt Herders Nachtreter in Seckendorfs Musenalmanach 1808 S. 8. — Vgl. Son Davie 11: *What wilt thou leave to thy old son — I'll leave him the weary world to wander up and down;* Lord Randal (Child 2, 498): *The wide world for to go and beg;* aber L. R. 1, 160 *The world 's wide, she may go to beg,* 162 *The world is wide all round for to beg* und The cruel brother 1, 150 *The warld 's wide, and let them beg.* Man kann also im Edward ganz wohl *The warld is room* lesen, und Herders Versehen, ausser der unglücklichen Variante *H*, ist kein eigentlicher Fehler, nur eine metrisch ungefälligere Auflösung.

Wovon ist dir dein Schwert so roth?
Edward, Edward?
Ich hab' geschlagen 'nen Geier todt,
Davon ist mir mein Schwert so roth!
O weh, o weh! —

Und im letzten Auftritt raunt sie schlaftrunken wieder diese unheimlichen Zeilen, deren Ende, den „dummen Schluss", — „Wie'n Beil, das eiskalt übern Nacken fährt" — nun hart vor dem Sohnesmord Kunz Kuruth also zusammenrafft:

Ich hab' geschlag'n meinen Vater todt!
Davon ist mir mein Schwert so roth;
Daran seid ihr schuld, Mutter!

Durch Heines wüsten „Ratcliff" erklingt von der ersten Scene an, einfach aus dem Munde der tollen Margarethe und duettmässig, der Refrain „Was ist von Blut dein Schwert so roth? Edward, Edward?" (Elster 2, 313, 338, 342 f.) bis zur Ermordung Marias, und Edward Ratcliff, der seinen Vornamen nur der Ballade verdankt, hat einst trotzig gesungen: „Ich habe geschlagen mein Liebchen tot, — Mein Liebchen war so schön, O!" Auch stammen, wie jedermann sofort erkennt, die Verse des einen Grenadiers (1, 40):

Was schert mich Weib, was schert mich Kind! . . .
Lass sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind —

aus der schottischen Strophe. Ja, man möchte glauben, das Grundmotiv des christlichen „Vermächtnisses" (1, 420), worin der kranke Dichter die Widersacher mit all seinen Gebresten bedenkt und ein fluchendes Codicill nicht vergisst, sowie des minder giftigen „Testamentes" (2, 220) sei bewusst oder unbewusst aus derselben Quelle geschöpft.

Die Versuche und Verdienste der Nachfolger Herders sind im Stillen geblieben. Ursinus stellte einfach den Text der Blätter „Von Deutscher Art und Kunst" an die Spitze seiner unselbständigen Sammlung; Bodmer lies sich in keinen Wettkampf ein. Was eines Anonymus schon vorhin erwähnte, bei Child nicht vergessene Uebertragung unter den „Stimmen der Völker" des Seckendorfschen Musenalmanachs 1808 S. 7 („Was trieft dein Schwert so rot von Blut?") Gutes hat, dankt sie dem alten Meister, verfällt aber mit thörichter Alter-

tümelei in ein kindisches Lallen, wenn es gar heisst: „O, ich hab schla'n lieb Vater mein.“ Immerhin ist dieser falsche Volkston erträglicher als das stilisierte Gewand, das Graf Platen, mit dem sehr nötigen Zusatz „Frei nach dem Altschottischen“, dem vielgeprüften Edward aufgezwängt hat (Redlich 1, 548). Die im Tagebuch mannigfach erwähnte Beschäftigung mit Volksliedern [1]) und Herders Schriften konnte den geborenen und streng geschulten Klassicisten der Form nicht abhalten, alles Refrainmässige seiner Vorlage zu tilgen, um sie dafür zu verkünsteln und zu verbreitern, aufzuhellen, zu mildern und wehleidige Reflexionen dreinzustopfen. Auch die dämonische Mutter erkennt man in den polierten Strophen nicht wieder.

> Edward, Edward, zeige mir die Kleider,
> Warum sind sie so von Blute roth? —
> „Mutter, Mutter, sagen muss ich's leider,
> Meinen edlen Falken schlug ich todt!“ —

Dieser arme Schächer nennt sich einen „verworfnen Sohn“ und antwortet auf die schier gemütliche Frage „Willst du nicht nach Weib und Kindern sehn?“: „Gott ist gütig, und viel Raum auf Erden,“ — auch Platen las also: *The warld is room* — „Weib und Kinder mögen betteln gehn“. Zur Busse will er „Fliehn nach Ost und Süd, nach West und Norden, Ewig fliehen, ewig nimmer ruhn!“, aufgebauschte, nichtssagende Worte, denen die schlimmste Strophe folgt:

---

[1]) Tagebücher 1, 129 (1814): Percys collection, qui m'enchante. S. 130: Je traduis quelques morceaux du Pastor fido et quelques autres des Reliques de Percy. S. 131: J'ai trouvé des trésors de poésie dans les Voix des peuples, que Herder a rassemblé et traduit. J'y trouvais quelques romances danoises qui m'ont charmé. Herder est un traducteur parfait. Il était bien difficile de rendre p. e. avec une fidélité scrupuleuse The nutbrown maid, ou cette chanson touchante et harmonieuse de Shakespeare: Come away death. Also hat Platen den Edward wohl in der ersten Oktoberwoche 1814 ohne Kenntnis Herders verdeutscht. Nun übersetzt er seltsamer Weise Schillers Ritter Toggenburg ins Englische (S. 131), wie im April 1815 das Volkslied „Ich stand auf hohen Bergen“, das ihn schon bei Herder angesprochen hat, nach einem fliegenden Blatt (S. 189). Vgl. noch S. 269.

Und was soll's mit deinen Haus und Hallen,
Ziehst du hin nach frommen Büssers Brauch? —
„Lass in Trümmer sie zusammenfallen!
Alles falle, denn ich fiel ja auch!“ —

Diese moralische Platitude ist freilich höchst abgeschmackt, doch wir haben hier eine Jugendsünde vor uns und sind einem Dichter gegenüber, dessen Balladenmacht keineswegs im Volksrevier liegt, also auch nicht nach der verstiegenen Künstelei am alten Thema der Donna Lombarda (1, 243) beurteilt werden darf, schon zu weitläufig geworden. Deshalb sei ganz abgesehen von Bearbeitern wie Adolf von Marées (Altenglische und schottische Dichtungen der Percyschen Sammlung übersetzt, 1857) oder Wilhelm Gerhard (Minstrelklänge aus Schottland rhythmisch verdeutscht, 1853), den sein Streben nach Einfalt doch nicht hindert, die Frage „Und deiner Gattin und Kinder Loos, Wenn fern deine Wimpel wehn?“ zu deklamieren. Nur Einer verdient noch grössere Beachtung im Schwarm der Nachzügler [1]), ein Meister eigenster und angeeigneter Balladen, Theodor Fontane. Der hat, mit den bisherigen Lösungen der Aufgabe unzufrieden, einen Schritt vorwärts thun wollen und seinen neuen Versuch in der „Argo“ (Belletristisches Jahrbuch für 1854 S. 211) dargebracht. Zur Probe mögen zwei Strophen dienen:

Dein Ross war alt, das kann es nicht sein, . . .
Was thät deine Wang entfärben; —
Ich hab' erschlagen den Vater mein, . . .
Und mir ist weh zum Sterben.

Und deiner Mutter, was lässest du ihr, . . .
Die dich unterm Herzen getragen?
Den Fluch der Hölle, den lass ich dir,
Mutter, Mutter,
Die That war mein, doch du riethest sie mir,
Wir haben ihn beide erschlagen.

Das ist keine schlichte Uebersetzung mehr, sondern eine rundende, stärker reflektierende Umdichtung, der Fontane übrigens keinen Platz in den „Gedichten“ vergönnt hat.

---

[1]) Als Kuriosum verzeichne ich die schwache Parodie „Das Schwert“ gegen Görres und Leo von Th. E[chtermeyer] im 2. Intelligenzblatt der Hallischen Jahrbücher 1839.

Aber wie? Hier lesen wir: „Ich geh an den Strand und steig in den Kahn Und gebe mein Schiff den Winden“, bei Gerhard: „Ich setze den Fuss in jenen Kahn“, bei Seckendorf: „Ich sez mein' Fuss in jenes Boot“ — davon hat uns Herder ja nichts gesagt. In der That zeigt seine vierte Strophe die grösste Freiheit gegen das Original, wo Edward erklärt: „*Ile set my feit in yonder boat And Ile fare ovir the sea O!*“ Herders Worte: „Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, Will gehn fern übers Meer“ sollen das Umschweifen des Verbrechers in der weiten Welt ankündigen, während Platen gar von einer Pilgerfahrt zum heiligen Grabe zu phantasieren scheint, und der erste Satz, Herders Eigentum, ist offenbar dem Gedanken an Kain entsprungen. Auf „Kains Brudermord“ weist ja der Druck von 1773 emphatisch hin, stärker noch im Anschluss an Genesis 4, 12—14 die Handschrift der „Volkslieder“: „Ein Schottisch Lied voll Kains-Stirn und Unruh! 'Sein Schwert hat Väterlich Blut getrunken, darum liegt sein Angesicht zu Boden. Seine Sünde ist grösser dass sie ihm könnte vergeben werden, will unstät und flüchtig seyn auf Erden!'“ Gewiss sollte Rudolf Hildebrands jäh abgebrochener letzter Aufsatz (Euphorion 2, 269) gerade jene Strophe erörtern, denn er spricht von „einem Versehen der Uebersetzung, wodurch Wesen und Kern des Gedichts getroffen werden“, und ich wüsste keine andre Stelle. Ob auch Hildebrand, so wie ich anzunehmen geneigt bin, den Ausdruck *yonder boat* nicht auf ein bloses Fortrudern für immer, sondern im Zusammenhang mit nahverwandten Balladen und vereinzeltem Rechtsbrauch auf eine tödliche Sühne bezog? An sich sagt der Vers freilich nur, dass Edward im Kahn fernhin fahren will, sich auf ewig zu verbannen; wie der Brudermörder Willie (Child 2, 442) erklärt: *I'll saddle my steed, and awa' I'll ride, To dwell in some far countrie.* Aber „jener“ Kahn wird der „bodenlose“ sein, von dem Edwards nächster Blutsverwandter im Balladenreiche, der Brudermörder Son Davie [1]) auf die Frage, welchen Tod er begehre, sagt: *I'll set*

[1]) Child Nr. 13 mit dem Edward, aus Motherwells Minstrelsy 1827 (mündliche Mitteilung einer alten Frau). O. L. B. Wolff, Halle der

my foot in a bottomless ship, And ye'll never see mair to me, oder in der zusammenhangenden Gruppe The twa brothers der Brudermörder Willie auf die gleiche Frage: *Ye'll put me in a bottomless boat, And I'll gae sail the sea,* oder in dem ebenfalls benachbarten Kreise Lizie Wan der Schwestermörder Geordy: *I'll set my foot in a bottomless boat, And swim to the seaground,* während die aufgeschwellte folgende Variante das Motiv verwischt und den Versen *I'll set my foot on yon shipboard . . I'll set her foot on some other ship* die Hoffnung anhängt, das scheidende Weib werde seine Gefährtin sein. Als Wilhelm Grimm 1813 den Lord Randal, der ihn sofort an Grossmutter-Schlangenköchin erinnerte [1]), und aus Motherwell einen Text der Twa brothers übertrug, bemerkte er nichts zu diesem Wortwechsel zwischen dem Mörder und seiner Schwägerin:

O, was für einen Tod willst du sterben, Wilhelm? Nun, Wilhelm, sag mir's fein! —
Ich setz mich in ein bodenlos Schiff und segel' in die See hinein.

Er wusste vielleicht noch nicht, dass nordische Greise ihr unnütz gewordenes Dasein dem lecken Boot hingeben, wie die Niálssaga erzählt, und dergestalt selbst die Einschiffung des Leichnams vorwegnehmen; nicht, dass sich Belege dafür finden, altgermanische Strafe für einen Parricida sei „ihn in ein steuerloses, leckes Schiff setzen" (Rechtsaltertümer S. 701 und 741; ein paar hsl. Nachträge, die mir Heusler als Neubearbeiter freundschaftlich mitgeteilt hat, sind für unsern Zweck belanglos, und die ihm wenigstens zum Teil wohlbekannten schottischen Balladen hat Jacob überhaupt nicht heranziehen wollen). Der Parricida unserer Lieder

Völker 1, 22 (246), dazu Kleins Wortschwall, Geschichte des Dramas 12, 480; besser Rosa Warrens, Schott. Volkslieder S. 96. — The twa brothers, Child Nr. 49. — Lizie Wan Nr. 51. — Lord Randal Nr. 12, und 2, 498 ff.

[1]) Kleine Schriften 1, 228 (Lord Randal auch bei Freiligrath 2, 226). Er freut sich solcher Parallelen und giebt S. 219 zum dritten Helgeliede „Wie ist deine Brynie (Panzer) von Blut so roth!" . . . die Fussnote: „Wer denkt hier nicht an den Eingang des schönen schottischen Liedes: Wie ist dein Schwert von Blut so roth, Eduard?"

richtet sich selbst oder befiehlt in dem einen Text: *Ye'll put me . .* Gern wird dieser Botschaft eine in aller Volkspoesie verbreitete und mannigfach variierte bildliche Umschreibung des Nimmerwiedersehens[1]) beigefügt: Wann wirst du heimkehren, Willie? — und er antwortet: *Whan the sun and moon dances on the green, And that will never be* oder *When sun and mune leap on yon hill . .* Am ausführlichsten ist, dem so wortreichen parallelisierenden Stil dieses Volkes gemäss, der aus Schottland über Schweden zu den Finnen gewanderte Blutige Sohn (H. R. v. Schröter, Finnische Runen. Upsala 1819 S. 124 = Stuttgart 1834 S. 150), den nach dem verzögerten Bekenntnis des Brudermordes und seinen letzten argen Wünschen die „Goldmutter" fragt:

Wann kommst du nach Haus von draussen?
Froher Sohn du mein?
Wenn der Tag aus Nord aufleuchtet,
O Goldmutter mein!
Wann wird der Tag aus Nord aufleuchten? . . .
Wenn auf Wasser Steine tanzen . . .
Wann mag Stein auf Wasser tanzen? . . .
Wenn zum Grunde Federn sinken . . .
Wann sinkt Feder wohl zum Grunde? . . .
Wenn zum Richtstuhl alle kommen.

Der Edward-Text ist auch darin enthaltsam. Er nimmt in

---

[1]) Uhland, Schriften 3, 217. Eine Fülle von Belegen giebt Child 2, 437. (Vgl. noch den Treuschwur bei L. Tobler, Schweizerische Volkslieder 2, 209 „Bis der Mülstei traget Rebe . . . bis die Distle traged Fige". Toischer und Hruschka, Deutsche Volkslieder aus Böhmen S. 91 das Trauern soll währen „Bis der Birnbaum wird Aepfel tragen" oder S. 99 erst enden „Wenn alle die Steineln am Wasser schwimmen"; burlesk S. 162 die Liebe dauert, bis die Weide Nelken trägt, der Krebs weisse Wolle spinnt, die Schnecke eine Kerze von Schnee anbrennt. Dazu Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee S. 168.) Einer albanesischen Mutter erklärt der Schriftgelehrte den Brief ihres gefangenen Sohnes: „er sagt, wann er zurückkehrt. Wenn zum Weinberg wird die Salzflut, Dann kehrt dir dein Sohn zurück; Wenn am Eichbaum Nüsse wachsen, Dann kehrt dir dein Sohn zurück" (Gustav Meyer, Essays und Studien 1, 81). Wunderbar wird in einem finnischen Märchen die Bedingung erfüllt: wenn dem Felsen Wasser entströme und ein schwarzes Schaf weiss werde, solle dem Schuldigen vergeben sein (Meyer 2, 179).

manchem Betracht eine Sonderstellung ein, und wenn Herder gerade ihn als „altes" schottisches Lied anerkannt hat, so fehlt es nicht an Widerspruch gegen seine durchaus volksmässige Gestalt. Motherwell hat, abgesehen von einer luftigen geschichtlichen Kombination, mit Recht bemerkt, dass der Vorname Edward in schottischen Balladen nur für englische Könige vorkomme, wonach vielleicht Aenderung durch einen Engländer — Percy selbst? (Child 1, 167) — anzunehmen wäre. Und Fontane ist durch sein dichterisches Gefühl getrieben worden, das hohe Alter dieser Strophen zu bezweifeln, die Percy nicht dem grossen Foliomanuskript verdankt, sondern von Sir David Dalrymple, dem späteren Lord Hailes, zugeschickt erhalten hat. Eine vortreffliche Niederschrift archaistisch geprägter schottischer Mundart, aber nach Brandls Meinung metrisch zu kunstvoll ausgearbeitet, um als treuer *popular song* gelten zu können. Denn in den durch die wiederkehrenden Anrufe und Interjektionen und die Doppelung der Sätze aufgeschwellten Strophen, ursprünglich je zwei Langzeilen:

Why dois your brand sae drap wi bluid, and why sae sad gang yee?
O J ha killed my hauke sae guid, and J had nae mair bot hee,

bis zu

And what wul ye leive to your ain mither deir, my deir son, now tell me?
The curse of hell frae me sall ye beir, sic counseils ye gave to me.

finden wir überall inneren Reim viel durchgebildeter als im Son Davie, und, was schwerer ins Gewicht fällt, derselbe Endreim bindet die 14 Langzeilen (*yee hee thee frie drie mee me sea see bee sea see me me*) trotz ein paar Wiederholungen mit einer Fülle, an die des Son Davie neun *me*, zwei *thee*, ein *tree* nicht von fern heranreichen. Gleichwohl darf dies rein formale Bedenken in keine Hyperkritik ausarten, als sei irgend ein Motiv und irgend ein Wort dieser meisterlichen Fassung dem echten Balladenstil fremd.

Es ist meine Absicht, den Edward einmal im grossen Zusammenhange der Volkspoesie zu besprechen und dann die

Maschen weiter zu ziehen. Hier nur ein paar Andeutungen über dialogische Balladen. Gehen wir aus von der uralten Donna Lombarda [1]), die zwei höchst dramatische Scenen mit einem erzählenden Epilog beschliesst, so vergisst auch Nigra nicht, vom Schlänglein-Gift die Brücke zur Nonna-cuoci-serpenti zu schlagen, obwohl keine eigentliche Filiation besteht. Diese Gruppe Grossmutter-Schlangenköchin ist, während die Lombarda ausserhalb Italiens, und zwar vor allem des nördlichen, nur eine einzige verderbte Spur in Frankreich aufweist, überreich in vielerlei Gestalt bei Germanen, Romanen, Slaven, Magyaren zu belegen und, nachdem Brentano die mündliche Ueberlieferung seiner greisen schwäbischen Kindermuhme (Steig 1, 161) erst dem ‚Godwi' (2, 113), dann „Des Knaben Wunderhorn" anvertraut, nachdem Uhlands „Volkslieder" die schlichteste Form gebracht hatten, mehrmals genauer untersucht worden. Einst erklang der Ruf nach einem deutschen Percy, heute müssen wir sehnsüchtig einen deutschen Child fordern, der statt der kahlen, wie ein Schneeball von Sammlung zu Sammlung sich fortwälzenden bibliographischen Noten alle Fassungen einer Ballade historisch-kritisch vereinigte und dabei über das blosse Auffädeln hinausstrebte. Ansätze dazu werden jetzt hier und dort gemacht, und Grossmutter-Schlangenköchin hat einstweilen in A. Reifferscheids „Westfälischen Volksliedern" [2]) die beste Obhut gefunden. Diese Masse, deren sämmtliche Vertreter beinahe mit der gleichen Frage („Kind, wo bist du henne west?" „Wo warst

---

[1]) Nigra, Canti popolari del Piemont 1888 Nr. 1; zahlreiche, allein 15 piemontesische, Texte und ein vorzüglicher Commentar (über das Verhältnis zur Rosimunda bei Paulus Diaconus vgl. G. Meyer, Essays und Studien 2, 127). Paul Heyses unübertreffliche, äusserst treue Uebersetzung von 1860 — nie ist eine Ballade besser verdeutscht worden! — s. jetzt „Italienische Dichter" 4, 285; Böhme im Liederhort 1, 376 ahnt davon nichts.

[2]) 1879 Nr. 4. Vgl. R. Köhler, Anzeiger der Zs. für deutsches Altertum 6, 263 ff., besonders aber neben Nigra Child Nr. 12 Lord Randal, und die reichen Nachträge in II. Erben, Prostonárodní české písně 1864 Nr. 13 „Schwester Giftmischerin", drei weitschweifige Fassungen, mir von R. Rosenbaum übersetzt.

du denn gestern Abend, Heinrich lieb, du Söhnlein mein?" *„Dov'eri ersera a veglia, caro mio figlio . . ?"* *„Where hae y been a'day, Lord Roland, my son . . ?"* usw.) anheben und einen stereotypen Dialog durchführen, lässt sich nach Reifferscheids Vorgang in mehrere einander schneidende Kreise zerlegen. Entweder wird ein Kind vergiftet von der Stiefmutter, Stieftante, Grossmutter, Amme usw., oder ein junger Mann von der falschen Geliebten (der *dama,* dem *sweetheart* oder *truelove*). Und entweder hören wir nur ein Gespräch über die Vergiftung, oder es wird danach ein teils auf wirkliche Habe, teils auf gute und arge Zukunftswünsche bezügliches Testament durch Frage und Antwort entwickelt. Im Italienischen geschieht das wohl in Form Rechtens vor dem *signur nodar,* im Englischen mitunter nach der bestimmten Erklärung: *I wad make my testament there* (Child 1, 49), *I'll there sit down, and make my will* (1, 145). Dies Testament hat seine einfachste Form bei Uhland: der Vater soll einen Stuhl im Himmel, die Stiefmutter einen Stuhl in der Hölle haben; durch eine Reihe von Schenkungen, eine Folge von Flüchen wird das Motiv vielfach bereichert und gesteigert. Ungleich grösser ist natürlich die Wirkung, wenn keine liebende Mutter, wie z. B. im Lord Randal, fragt, sondern die hinterhaltige Anstifterin der Vergiftung, wenn es nicht heisst: meiner Buhle, Frau, Schwester lass' ich den Galgen, den Strick, denn sie trägt die Schuld, sondern wenn die letzte Verwünschung aufs Haupt der Fragenden selbst, sei es die Stiefmutter, sei es die falsche Geliebte oder Gattin (Nigra Nr. 26), wuchtig niedersaust. So im Edward.

Ohne Zweifel hat die kleine, strenggenommen auf Schottland beschränkte Edward-Gruppe und der verwandte Complex der Twa brothers, der nordgermanisch und durch schwedische Vermittlung auch bei den Finnen vertreten ist, das Testament ebenso wie die Gruppe The cruel brother (Child Nr. 11) von jenen über Europa ausgebreiteten Vergiftungsballaden übernommen. Sie teilt mit den Twa brothers, dem Cruel brother und mit Lizie Wan das Motiv des Verwandtenmordes, den ein Knabe oder ein junger Mann thut, und des einleitenden

Verhörs, dem dort eine epische Erzählung vorausgehen kann, während der Edward gleich der Lombarda und der Schlangenköchin ganz analytisch angelegt ist. Diese Technik des Gesprächs wäre auch an den mannigfaltigen Texten des herrlichen Jean Renaud und seiner vielen romanischen Sippen zu beobachten. Ich habe dafür manches gesammelt, darf aber einem Meister wie G. Paris nicht vorgreifen.

Son Davie weist als Brudermörder auf die Twa brothers, woher auch der Name des Opfers John stammt, doch in der Structur, dem Wortlaut, der Stimmung, die nichts von der knabenhaften Unschuld oder Halbunschuld einiger Stücke jenes Kreises und des sanften schwedischen Kain (Sven i Rosengård) weiss, gesellt er sich eng zum Edward. Dieser allein trägt die Schuld des Vatermords. Im Uebrigen nehmen wir nahe, ja wörtliche Zusammenhänge wahr; nur die Frage nach Haus und Halle steht vereinzelt, ausser dass Randal einmal (Child 2, 500) *houses and land* seinem Vater hinterlässt. *What bluid 's that on thy cost lap, son Davie, son Davie?* hebt die Mother Lady an — mit dem Blute des Falken und des Grauhundes will er sich ausreden [1]). Ein Text der Twa brothers (Child 2, 440) bietet die Strophen:

16. ,But whaten bluid 's that on your sword, Willie?
   Sweet Willie, tell to me;'
,O it is the bluid o my grey hounds,
   They wadna rin for me.'

17. ,It 's nae the bluid o your hounds, Willie,
   Their bluid was never so red;
But it is the bluid o my true-love,
   That ye hae slain indeed.'

---

[1]) Aehnliche unabhängige Wendungen finden sich in deutschen Balladen, z. B. Böhme-Erk, Liederhort 1, 134 ff. „Ritter Ulrich": „Warum sind deine Schuh so blutroth?" oder „Was hast du für blutige Händelein?" oder „Wie kommts dass dein Schwert so blutig ist?" — ich habe ein Turteltäubchen erstochen; ebenso S. 145. S. 160 „Wie ist denn der Mantel von vorne so roth? Wie ist das blanke Schwert vom Blute so roth?" — wir haben ein Wild geschossen. Und immer sagt dann der Fragende: nein, es war das Mädchen. Anders ist es, wenn etwa in der schwedischen Ballade „Klein Christel" der todwunde Magnus auf die Frage seiner Mutter „Was rinnt das Blut aus dem Busen dein?" schonend erwidert, er habe sich zu Ross an einem Baum gestossen.

In anderen Texten derselben Ballade (Child 2, 441. 443) fragt der Vater *What blood is this upon you?* oder der Reihe nach *O what blude 's that* auf deiner Braue, deiner Hand? .. und lehnt mit der stereotypen Wendung die Ausreden ab: vom Grauross, vom Grauhund, vom Falken. Im Gesang kleiner Mädchen ist für *hauke, steid, hound* naiver Weise *rabbit* und *squirrel* eingetreten nach der Frage der Mutter *How came this blood upon your knife* (2, 443)? Dagegen nennt der Mörder in Lizie Wan (Nr. 51) einmal den Grauhund, das andere Mal das Pferd und — den Grossvater: *O what blude is that on the point o your knife? . . . The blude o your grandfather was neer sae red!* Das Testament wird in den oben genannten Gruppen ganz ähnlich gebracht und immer mit den Worten *what will ye leive . . .* fortgeführt; ohne materielle Gaben und gute Wünsche im Edward. Nach beiden Richtungen zeigt der Blutige Sohn, dessen letztes Drittel schon citiert wurde, den finnischen Hang zur gedehnten Variation und Responsion:

Woher kommst du? woher kommst du?
Froher Sohn du mein!
Vom Seestrande, vom Seestrande,
O Goldmutter mein!
Was dort thatest? . . . Rosse tränkt' ich . . .
Wie ist lehmbeschmutzt dein Wamms dir?
Rosse stampften . .
Wie ward dir dein Schwert so blutig?
Meinen einz'gen Bruder schlug ich.
Wohin denkst du nun zu kommen?
Weit in andre fremde Länder.
Wo lässt du den alten Vater?
Geh' zum Wald er, hacke Holz dort,
Wünsch' er nicht mich mehr zu schauen, o Goldmutter mein!
Wo lässt du die alte Mutter?
Mag sie sitzen, Flachs ausrupfen, Wünschen nicht . . .
Wo lässt du die junge Gattin?
Geh' geputzt sie, nehm' nen andern, Wünsche nicht . . .
Wo lässt du dein junges Söhnlein?
Geh' zur Schul' er, dulde Reis dort, O Goldmutter mein!

Lang bevor ich diese Verse und überhaupt die Verbindungsfäden zwischen skandinavischer und finnischer Poesie

kannte, war mir bei der ersten Lektüre des Kalewala[1]) aufgefallen, wie sehr die grosse Kullerwo-Episode in Motiven und Ausdruck den schottischen Balladen ähnle. Comparettis ausgezeichnetes Buch, das in der Epenforschung mit einer täuschenden Legende ein für allemal aufgeräumt und diese von dem vermeinten Homer Lönnrot erst im Verlaufe seiner beiden Redaktionen künstlerisch zusammengeschweissten Partien als späte, den alten Runen fremde Einschiebsel erwiesen hat, geht auf jene Verwandtschaft nicht ein. Childs bewundernswerter Umsicht ist sie allerdings, wie ich erst nachträglich bemerke, aufgefallen: er erörtert das in der Einleitung zu Nr. 50 The Bonny Hind, einem isolierten Gedicht von unbewusster Blutschande und der Tötung der Schwester durch den Bruder, um dann das Motiv der Lizie Wan, sowie die Gespräche des Edward und der Twa brothers zu streifen. Es liegt auf der Hand, dass hier keine zufällige Uebereinstimmung herrscht. Kullerwo hat, ohne es zu wissen, die eigne Schwester vergewaltigt; nach der furchtbaren Entdeckung ertränkt sie sich. Seinem Selbstmord aber gehn lange Gespräche mit der Familie voraus (2, 158 ff.):

Nahm die Mutter wieder die Rede:
Wenn du im Kriege fällst, o Sohn,
Wer bleibt deinem alternden Vater
Dann als Stütze für spätere Zeit? —
Gab ihr Kullerwöinen zur Antwort,
Liess sich also hören und sprach:
‚Lass ihn sterben am offnen Wege,
Mag er niedersinken im Hof!‘ —
Wer bleibt deiner alternden Mutter
Dann für spätere Tage als Schutz?
‚Mag sie, ein Bündel Stroh im Arme,
Todt zur Erde fallen im Stall!‘ —
Wer bleibt deinem jüngeren Bruder
Dann zum Schutze für spätere Zeit?
‚Mag er auf der Heide vergehen,
Niederstürzen auf offenem Feld!‘ —

[1]) Ich citiere jetzt nicht Schiefner, sondern die sehr überlegene Verdeutschung Hermann Pauls, Helsingfors 1885 f., 2 Bände.

Wer bleibt deiner jüngeren Schwester
Dann für spätere Zeit als Schirm?
‚Mag sie sterben am Weg zum Brunnen,
Wenn sie am Ufer Wäsche spült!'

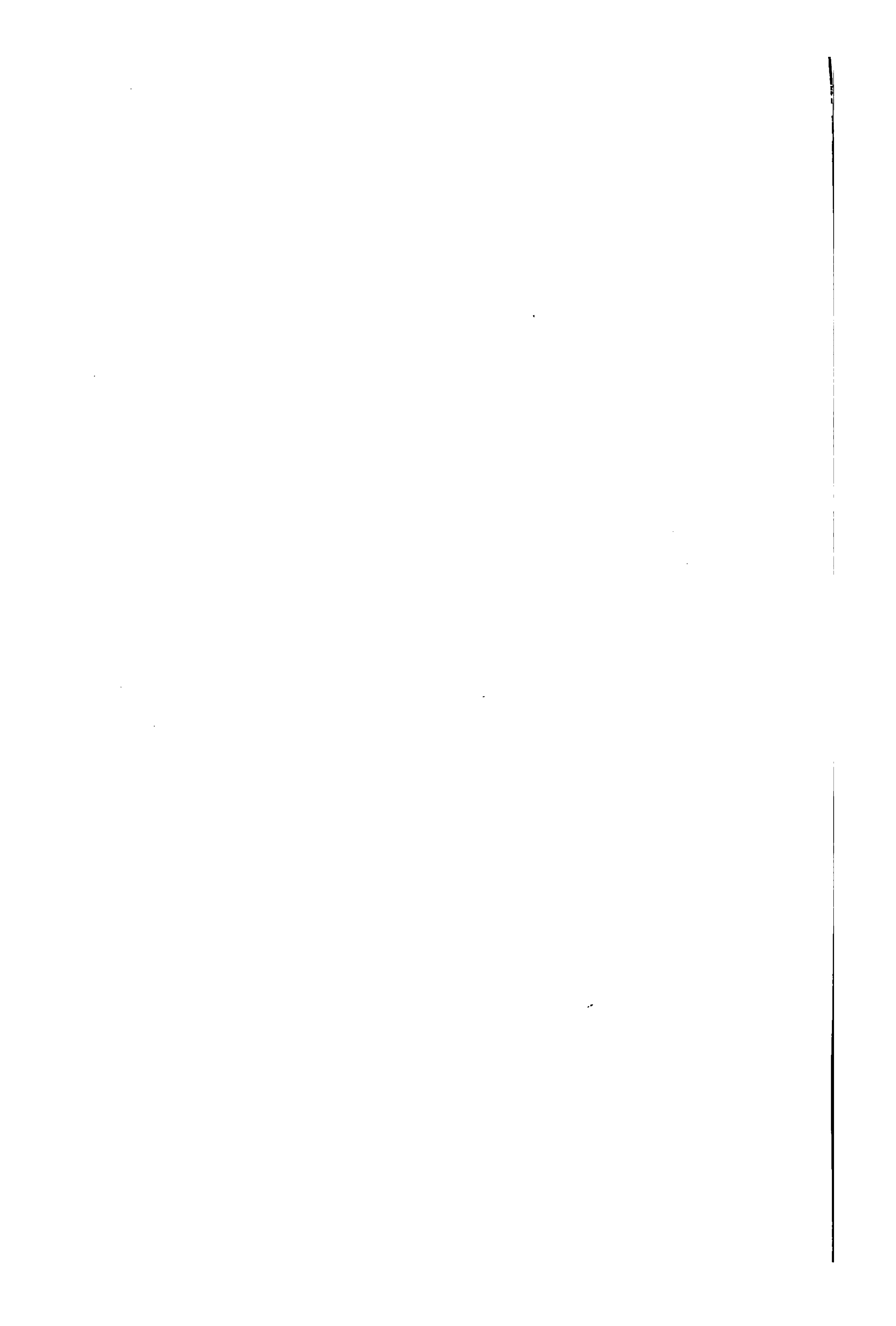
Mit gleichem Parallelismus folgen die Abschiedsreden, streng auf der einen, trotzig auf seiner Seite, zwischen dem Vater, dem Bruder, der Schwester und Kullerwo; voll heisser Liebe jedoch aus dem Munde der Mutter. Er geht dahin. Unterwegs ereilen ihn Boten: Komm heim, dein Vater ist gestorben — Mag er tot sein! Ebensowenig schiert ihn das Ende der Geschwister, aber den Tod seiner Mutter bejammert er herzzerreissend. Die finnische Volkspoesie hat unter Lönnrots Nachhilfe nichts Ergreifenderes, Tieferes geschaffen, als Kullerwos Rückkehr in das öde Haus und den Selbstmord auf derselben unheilschwangeren Stätte, wo er für die schwesterliche Maid entbrannt war. Diesen ausmalenden Stil kennt die schottische Ballade nicht, die einsilbig den dumpfen Bescheid giebt:

Ile set my feit in yonder boat,
Mither, mither,
Ile set my feit in yonder boat,
And Ile fare ovir the sea O!

Zur Kritik der englischen Volksballaden.

Von

Alois Brandl.



Durch Childs Ausgabe der *English and Scottish popular ballads* nach allen aus dem Volksmund aufgezeichneten Fassungen, die erhalten scheinen (1882—98), ist ein so reiches Material — von vielen Balladen zehn bis zwanzig Fassungen — zugänglich geworden, dass der Gedanke nahe liegt, es einmal mit der kritischen Rekonstruktion der Originale zu versuchen, wenigstens beispielsweise, wo die Verhältnisse besonders günstig liegen.

Die Vorteile im Falle des Gelingens wären nicht verächtlich. Vor allem für den dichterischen Genuss; denn die Fassungen, die uns unmittelbar vorliegen, sind meist erst zu Ende des vorigen oder zu Anfang dieses Jahrhunderts und nach dem Vortrag ziemlich ungebildeter Personen aufgezeichnet und wimmeln von Auslassungen, Entstellungen und unorganischen Zuthaten. Ferner für die Forschung nach dem Ursprung und den Entwickelungsstufen dieser merkwürdigen Dichtungsgattung: erst wenn eine grössere Anzahl Texte kritisch geprüft und gereinigt ist, können wir an eine Geschichte der Ballade schreiten, während wir uns bisher aus Gründen, die ich in Pauls Grundriss [1] II 838 erwähnt habe, mit einer Geschichte ihrer Aufzeichnung bescheiden müssen. Endlich dürfte das Studium der Schicksale, die eine Rhapsodie bei rein mündlicher Ueberlieferung durch Jahrhunderte zu erfahren pflegt, auch auf die Schicksale, die man der ebenso mündlich fortgepflanzten Epik der altgermanischen Zeit zutrauen darf, einiges Licht werfen.

Es wird aber behauptet, der Versuch sei unmöglich; denn eine Volksdichtung sei von vornherein kein so stabiles Ding wie eine Kunstdichtung; und auch die abgeleiteten Texte im Munde der Sänger seien von den Abschriften eines

fixierten Originals wesentlich verschieden, insofern sie künstlerischen Eigenwert besässen. Zwei Forscher haben in jüngster Zeit diesen Zweifeln besonders bündigen Ausdruck geliehen: Gummere in der Einleitung zu seiner Auswahl *Old English ballads*, Boston 1894, und John Meier in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, 8. März 1898. Ihren Gründen, die die herrschende Ansicht jenseits und diesseits des Ozeans typisch zusammenzufassen scheinen, sei daher zunächst apriorisch nachgegangen.

Gummere hält an dem Ausspruch Jakob Grimms und einer Andeutung von dessen Bruder fest, wonach das Volk selbst dichtet; der eine Mann ersinnt diese, der andere jene Strophe einer Ballade; manche Strophe wird sogleich anfangs in mehrfacher Weise produciert, und diese ursprüngliche Mannigfaltigkeit kann sich leicht bis zum Tag der Aufzeichnung erhalten, wenn auch *a singer of note* einer guten Auswahl vielleicht zur Herrschaft verhilft (S. 322). Wilhelm Scherer hat also über die Vorstellung vom dichtenden Volk, auf das die Begeisterung herunterfällt wie die Flammen auf die Köpfe der Apostel am Pfingsttag, so dass es in Verse ausbricht, noch zu wenig gespottet! Wenn beim Bauerntanz ein Bursch nach dem andern zum Zitherschläger vortritt und ein Schnaderhüpfel singt, entsteht zwar eine Reihe mehr oder minder gelungener Einzelstrophen, aber noch keine geordnete, planmässige Erzählung, wie es eine Ballade immer ist. Wie andrerseits eine einzige Persönlichkeit ausreicht, um ein Volkslied — und ein Lied ist immer noch etwas anderes als eine Reihe Sprüche — zu schaffen, erhellt aus den vielen Kunstgedichten, die ins Volk eindrangen, gesungen wurden und dann in seltsam verballhornten Aufzeichnungen wieder zu Tage traten. John Meier in seinem genannten Aufsatz hat eine reiche Sammlung solcher Fälle und hiemit den triftigsten Beweis gegen Gummere beigebracht.

Aber auch John Meier mit seiner treffenden Darlegung vom vielfach individuellen Ursprung der Volksdichtungen ist überzeugt, dass man den Urtext „niemals mit Sicherheit methodisch rekonstruieren" könne. Jede überlieferte Fassung

ist ihm, wissenschaftlich betrachtet, in gleicher Weise die richtige. Im Gegensatz zu Dichtern wie Walter Scott und Uhland, die mit dem Gefühl das Echte herauszufischen unternahmen, erklärt er: Es gibt keine Fassung eines Volkslieds, von der man sagen könnte, sie sei das und jenes Lied. — Heisst das nicht die Thätigkeit der Nachsänger überschätzen? John Meier selbst hat in den von Kunstdichtern herrührenden Volksliedern, die er aufzählt, so viele Verwechslungen mit Teilen fremder Lieder und Beschränkungen auf den Verständniskreis der minder Gebildeten nachgewiesen, dass man den Begriff Ueberlieferungs f e h l e r wohl festhalten darf. Ich gebe zu, dass es bei lyrischen Gedichten meist an verlässlichen Kriterien für die Bestimmung der Originallesart fehlen wird; aber in der Epik sind wir wegen des weiteren Umfangs und festeren Zusammenhangs der Dichtungen besser daran.

So sei denn mit einer Ballade die Probe gemacht.

Ich wähle die Wildererballade J o h n i e C o c k; einerseits weil mir bei ihr die prinzipienlose Zusammenstellung von Gummeres Text S. 123 ff. besonders auffiel, andererseits wegen der reichen Ueberlieferung. Child giebt sieben Fassungen, die älteste im Jahre 1780 niedergeschrieben, die wenigstens so weit vollständig sind, dass man die Geschichte verstehen kann: *A, B, D, E,* F^1, *G, H;* eine von Walter Scott aus F^1 und anderen ihm noch zugänglichen Fassungen kombinierte Ausgabe *F;* vier grössere Fragmente *c, h, i, j;* vier vereinzelte Strophen *k, l, m, n* (B. V S. 3—11, dazu *n* S. 1 und F^1 B. VIII S. 495). In den Varianten erwähne ich die Begriffsabweichungen und das Fehlen der mit grossen Buchstaben bezeichneten Fassungen vollständig; nur bei *F,* das wesentlich auf F^1 beruht, bescheide ich mich auf Angabe der stärkeren, auf die Versausgänge sich erstreckenden Abweichungen. Die mit kleinen Buchstaben markierten Fragmente dagegen erwähne ich nur da, wo sie sprechen. Rein stilistische und orthographische Dinge sind übergangen.

Um die positiven Fehler, von denen jede methodische Textbehandlung ausgehen muss, festzustellen, haben wir zwei Kriterien: Zusammenhang und Metrum.

Die Sünden einzelner Fassungen gegen den Zusammenhang werden sich bequemer erörtern lassen, wenn ich eine Analyse des Inhalts voraussende. — Der Held, ein Wilderer aus gutem Haus, springt morgens auf und will mit seinen Hunden in den Wald. Die Mutter sucht ihn durch Bitten und durch die Warnung vor den sieben Förstern zurückzuhalten; umsonst; mit Bogen und Pfeilen zieht er hinaus. Als gewandter Jäger hat er bald ein Reh erlegt und kunstgerecht ausgeweidet; er und seine Hunde trinken so viel vom frischen Blut, dass sie an Ort und Stelle wie tot in Schlaf versinken. So sieht ihn zufällig ein alter Mann, und weil ihm der Bursch durch seine feine Haut und Kleidung auffällt, erzählt er es den sieben Förstern, die ihm ebenso zufällig begegnen. Sofort rücken sie heran; sie richten an den gehassten Wilderer nicht erst die Frage, ob er sich ergeben will, sondern schiessen auf ihn, während er noch schläft. Der erste Pfeil trifft ihn verhängnisvoll, ohne ihn jedoch zu töten; er erwacht, hält den Förstern ihr Unrecht vor, greift nach seinem treuen Bogen, die Hunde halten ihm die Schar der Gegner vom Leibe, und so erschiesst er sie alle bis auf einen, der mühsam entkommt, um die Geschichte zu erzählen. Johnie selbst stirbt offenbar auch im Wald, denn seine Wunde bannt ihn fest, und kein Vöglein vermag seiner liebenden Mutter zu melden, wo sie den Sohn zu suchen hätte. — Bis hieher ergiebt sich der Inhalt einfach aus der Zusammenfassung der vorhandenen Verse, und man wird einräumen müssen, dass jeder Zug passt, ja dass keiner fehlen darf, ohne dass die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und die Charakterzeichnung des Helden litte. Was dann aber in den verschiedenen Fassungen folgt, geht ganz auseinander, ist entbehrlich und zum Teil fremdartig, daher wohl von späteren Sängern erst beigefügt.

Metrisch gehört die Ballade, wie ihre weitaus meisten Schwestern, zu der Klasse mit Septenarparen und Endreim, gewöhnlich als vierzeilige Strophen *xaxa* gedruckt. *A* zeigt auch zwei sechszeilige Strophen, und Gummere hat sie beibehalten; schwerlich mit Recht; in einem Fall zeigt die Ver-

gleichung der anderen Fassungen deutlich, dass nur Str. III und IV in *A* zusammengeschmolzen sind; im anderen Fall, wo die Ueberlieferung spärlicher fliesst, ist gleiches betreffs Str. XIX und XX wahrscheinlich. Ueberhaupt wird es schwer sein, irgendwo in einer Volksballade eine solche sechszeilige Strophe durch die Uebereinstimmung mehrerer von einander unabhängiger Fassungen zu erhärten. — Uebergang des Reims aus einer Strophe in die nächste ist hier (III—IV, VII—VIII, XV—XVI, XIX—XX) wie in vielen guten Volksballaden ein beliebter Schmuck und als solcher bereits für die Zeit um 1400 durch die Balladennachahmung 'Thomas of Erceldoune' bezeugt; desgleichen Binnenreime, die besonders bei gehobener Rede begegnen (13, 29, 31, 45, 65, 81, 83). — Die Reinheit der Reime ist in den durch gute Ueberlieferung gesicherten Volksballaden ganz dieselbe wie in den volkstümlichen Epen des spät vierzehnten und früh fünfzehnten Jahrhunderts, und so auch hier: verwandte Konsonanten wie *m : n,* auch *r : rp* werden ruhig gebunden, aber merkliche Divergenzen der Vokale gemieden. Dass sich die Balladendichter mit Reimwörtern wie *twine : gang* 22/4 begnügt hätten (Gummere S. 304), ist sehr fraglich; Gummere hat diese Nichtreime auf Grund einer einzigen Fassung in den Text gesetzt, obwohl andere Fassungen einen tadellosen Reim bieten: gewiss nicht ein methodisches Vorgehen. Deutlicher Reim, oft mit blossen Suffixsilben von Begriffswörtern, aber nicht etwa bloss mit unbedeutenden Partikeln, ist vielmehr ein entschiedenes Kriterium zur Echtheit; häufig ist zu beobachten, wie gerade schlechte Balladensänger ihn verloren, während gute einen Reim, der in ihrem Dialekte nicht stimmte, zu bessern suchten. — Sehr lose ist der Rhythmus. Der Septenar der Volksballade zeigt in jedem Halbvers bald vier, bald drei Hebungen; also vier Moren ohne oder mit Schlusspause; mit dynamischer Zweiteilung nach volkstümlicher Art; z. B. *Up Jóhnie raíse in a Maý morníng.* Der Stabreim zeichnet viele Hebungen aus, aber oft auch Senkungssilben; er ist nur ein zufälliger Schmuck. Die Zahl der Senkungssilben ist ziemlich dehnbar: der misslichste Punkt der Text-

kritik bei dieser Dichtungsgattung; ich wage von keinem Vers, den ich in den Text setze, zu behaupten, dass er gerade so gelautet haben müsste, wie er da steht; nur die Reime und schwereren Begriffswörter beanspruchen Giltigkeit; ich hätte sie am liebsten kursiv gedruckt, wäre dadurch das Aussehen nicht gar zu buntscheckig geworden. — Der Refrain ist bei der ersten Strophe angedeutet und darnach bei den folgenden hinzuzudenken.

Die mit Hilfe dieser Kriterien gefundenen Fehler gestatten die Einteilung der erhaltenen Versionen, fast als wären es Handschriften einer lax kopierten me. Romanze, in zwei Familien.

AB 35 und *c* 55 geben die erste Beschreibung des Schauplatzes (fehlt in *ij*) mit den Worten *the (yon Bc) wan water;* die anderen Fassungen bieten *atween a water and a wood.* Letztere Angabe, mit Einbeziehung des Waldes, ist entschieden die passendere; denn aus dem Wald kommt das Reh, das Johnie hier erlegt, und später die Försterschar, die ihn überrascht. Die Ortsbeschreibung von *ABc* ist offenbar aus 77 hieher übertragen: dort handelt es sich um das Besprengen eines Schlafenden mit Wasser, und dazu genügte *wan water.*

AB 45 (f. *cij*) bezeichnen den Verräter Johnies nicht als *silly old man,* wie es die anderen Fassungen ganz passend thun, sondern als *palmer,* was der inneren Beziehung zum Vorgang entbehrt und fast wie ein protestantischer Nachgedanke aussieht.

Acj 58 (f. *Bi*) haben den Dialektreim *swa : braw* aufgegeben und ersetzen *swa* durch die schwächliche Partikel *same.* Statt *braw* 60 steht in *Ac* das noch schlechtere *them,* in *j* sogar nochmals *same.*

Ac 53 (f. *Bj*) lassen den alten Mann, um den Ort, wo Johnie schläft, zu beschreiben, eine Formel mit *up* und *down* gebrauchen, die zwar balladenmässig, hier aber nicht sinngemäss ist, da es sich um keine Bewegung, sondern um die Stätte eines Schlafenden handelt. In *c* ist wenigstens *down* sinnlos wiederholt.

Ac 59 (f. *i*, ganz abweichend *B*) schreiben Johnie Schuhe von *American leather* zu, was aus allem Balladenstil fällt und zugleich dem Zweck der Strophe, Johnies feines Aussehen zu schildern, wenig entspricht. Auch *i* beschreibt die Schuhe, und zwar als *o the worset lau.* Das Hemd, wie es die anderen Fassungen erwähnen, ist gewiss ein passenderer Gegenstand, um Zierlichkeit zu markieren, als das Schuhwerk.

Bj 91 (f. *c i*) berichten, dass Johnie, der doch in der ganzen Ballade als ein fast noch im Knabenalter stehender Schütze gefeiert wird und nach seiner Verwundung vollends auf Pfeil und Bogen angewiesen ist, dem letzten Gegner die Rippen (*B*) oder gar das Nackenbein (*j*) gebrochen habe: gewiss ein Fehler, mit dem es des weiteren zusammenhängt, dass *Bj* der Geschichte, die sich schon zu Anfang durch die mütterliche Warnung als tragisch verrät, glücklichen Ausgang geben.

ci 3 (f. *Bj*) helfen sich über die Auslassung der folgenden Strophen in gleicher Weise mit einem summarischen *he is awa* hinweg.

Aus dieser Fehlerliste dürfte hervorgehen, dass *ABcij* zusammen eine Familie bilden und dass *A* ihr bester Vertreter ist. Die übrigen Fassungen verraten sich durch gemeinsame positive Fehler als eine zweite Familie.

DEF^1G 91 reden von Johnies Ross, und nach *DE* ist er selbst darauf heimgeritten; nach F^1G hat er den siebenten Förster darauf weggeschickt, damit er die Geschichte erzähle. Aber ein Pferd passt überhaupt nicht in das Abenteuer eines Wilderers, der sich vielmehr möglichst unvermerkt anzupürschen hat. Es wird auch im vorausgehenden nirgends erwähnt ausser in einer Zuthat von *A* zu St. VII — Johnie sei noch vor dem Auszug zum Wildern in der Morgenfrühe *on a prancing steed* am Strande herumgeritten —, wo sowohl die Zwecklosigkeit des Thuns, als der unvolkstümliche Ausdruck *prancing* deutlich für Unechtheit spricht. Solcher Aufputz lag den Sängern einer Zeit, die sich einen jungen Adeligen kaum ohne Zelter denken konnte, nahe genug. Eine auffällige Uebereinstimmung mit F^1G ist es aber doch, dass

j, im allgemeinen ein Glied der ersten Familie, den siebenten Förster an Johnies Zügel binden lässt, damit er die Kunde nach Hause bringe; *j* ist wohl eine Mischfassung, wie denn so kurze Fragmente gewöhnlich am meisten Verderbnis zeigen. — *H* irrt hier in anderer Richtung, ganz auf eigene Faust: Johnie habe den alten Mann mit einem Stein erschlagen.

DEG 46 wiederholen aus der vorausgehenden Zeile das Wort *a silly auld man (was he)*, während die anderen Fassungen übereinstimmend kräftig auf ihn fluchen. Die Wiederholung ist selbst *silly*.

DEF^1H 61 und auch 64 (f. *G*) erzählen von zwei Vorschlägen, die unter den Förstern laut geworden seien: der erste Förster will auf Johnie losrücken, wie es in der That geschieht; ein anderer aber will vor ihm davonlaufen, was weder der Schilderung Johnies als eines feinen Bürschchens, noch der Furcht seiner Mutter vor den bösen Förstern (Str. III), noch der Hartnäckigkeit entspricht, mit der sich diese Förster alsbald von Johnie totschiessen lassen bis auf den letzten Mann. Solche Zweiteilung, sobald es sich um einen Entschluss von mehreren handelt, ist eins der beliebtesten Balladenmotive; sie wurde in isolierter Weise auch von *G* (Str. IX) und *D* (Str. XVII) versucht; aber nur im obigen Fall griff sie auf mehrere Fassungen über.

DF^1 23 (f. *EG*) geben Johnie zuerst einen Morgenanzug von schwarzem Sammet, den er dann mit dem grünen Jagdgewand vertauscht. Dass er ein scharlachrotes Kleid knabenhafter Art abwirft, wie die anderen Fassungen lesen, und dafür nach einer Farbe greift, die ihn vor den Späherblicken im Walde besser birgt, ist begreiflich. Aber schwarzer Sammet ist für einen Burschen mit Wilderergewohnheiten doch eine zu stattliche Morgentracht und kam, wie das Ross, wohl erst durch die Verschönerungssucht späterer Sänger hinein. — Ganz für sich leiht *H* dem Helden einen heroischen Aufputz.

DH 10: unter den verschiedenen Versuchen von DEF^1GH, hier den nördlichen Dialektreim *tane (: hame)* zu umgehen, stehen sich die von *D* und *H* auffallend nahe; beide verfielen auf *lay (: stay D, : day H)*. Konservativer hielt sich

E mit seinem *gane (: hame)*; diese Version war wohl nie so weit in südlichere Gegenden geraten.

DF[1] 58: dem dialektischen Reimwort *swa (: braw)* entzog sich *F*[1] durch Einsetzung von *fine,* das sich auch in *D* findet, allerdings an nicht reimender Stelle. *E* blieb beim richtigen Reim; *G* fehlt.

Die zweite Familie ist demnach am besten durch *E* vertreten, während *H* am weitesten aberriert.

Eine eigene Stellung nimmt die von Walter Scott kontaminierte Fassung *F* ein. Wo *F* von dem treu aus dem Volksmund geschöpften *F*[1] abweicht, stimmt er meist zu der ersten Familie. Aus *A* z. B. floss *F* das falsche Reimwort *ling* 32 zu, während die anderen Fassungen deutlich auf *brun* weisen. Aus *B* 91 kehren in *F* die gebrochenen Rippen, aus *j* zugleich das gebrochene Genick des letzten Försters wieder. Andererseits teilt *F* mit *E* das charakteristische Reimverderbnis *wine (: ham)* 14. Walter Scott hat offenbar Fragmente beider Familien mit einander verflochten, was seinem Text fast jede philologische Verwendbarkeit raubt. Ich habe seine Lesarten daher nur da erwähnt, wo es sich um andere Versausgänge, nicht bloss um Differenzen im Versinnern handelt.

Vielleicht wird mir aber eingewendet, eine solche Familienaufstellung, obwohl nicht entfernt so detailliert, wie man sie meist bei Handschriften wagt, sei unverlässlich, weil eine verderbte Stelle durch irgend einen Sänger, der mit den alten Sitten und der Technik der Volksballaden vertraut war, unschwer hätte Heilung erfahren können. Dieser Zweifel hat mich auch lange beschäftigt, bis ich einmal durch einen Zufall in der hiesigen (Berliner) Gesellschaft für Volkskunde einen Vortrag über Fontanes Balladenübertragungen zu halten hatte und dabei Gelegenheit gewann, an einem der kundigsten Nachsänger, die man sich denken kann, die Probe zu machen. Wie mir mein verehrter Stadtgenosse mit liebenswürdiger Offenheit mitteilte, benutzte er für seine Uebertragungen, die er in den fünfziger Jahren schrieb, eine Ausgabe von

Percys *'Reliques'* von 1845, J. S. Moore's *'Pictorial book of ballads'* 1847 und Walter Scott's *'Minstrelsy of the Scotish border'*. In diesen Werken lag ihm in der Regel nur je eine Fassung vor; wenn zwei, so hielt sich Fontane entweder nur an eine, wie bei *Chevy chace*, wo er die jüngere bevorzugte, oder er übertrug beide, wie bei *The three ravens*. Wir kennen also stets seine Vorstufen, und zugleich sind seitdem eine Menge anderer Fassungen zu Tage gekommen oder uns doch durch Child zugänglicher geworden, so dass wir jetzt in den meisten Fällen genügendes Material zur Erschliessung des Originaltextes besitzen. Wie verhielt sich nun Fontane, wo er es mit verderbten Stellen zu thun hatte?

Ein gutes Beispiel liefert der Anfang von *Little Musgrave and lady Barnard*. Fontane las die Ballade in Percy's *'Reliques'* III. 1, 12 in einer Form, die aus Drucken des siebzehnten Jahrhunderts stammt und von den vielen erhaltenen Fassungen (Child II 242 fl., 513, IV 476 fl., V 225) weder die beste, noch die älteste ist. Er stiess sich gleich Eingangs an der Bemerkung, die buhlerische Lady habe den Junker in der Kirche gesehen und zum Stelldichein geladen, während *the priest was at the mass* (Str. II, V. 1). Statt einer feierlichen Zeremonie, die einer Liebesanknüpfung nicht sonderlich günstig ist und auch weiterhin in der Geschichte keine Rolle mehr spielt, wünschte er eher das hübsche Aussehen des Junkers betont und schrieb daher statt jener englischen Worte sicherlich aus eigener Erfindung: 'Sein Kleid war gold und blau'. Die Kritik war ganz in Ordnung: der beanstandete Vers ist nur in der Fassung von *Wit restored* 1658 (oder *Wit and drollery* 1682) überliefert; ursprünglich fand die Begegnung überhaupt nicht beim Gottesdienst, sondern beim Ballspiel statt, wie uns die unmittelbar aus dem Volksmund aufgezeichneten Fassungen aufs deutlichste bezeugen. Im Original war sogar auch ein Par Farben genannt; nur nicht an Musgrave, sondern an den erschienenen Spielern überhaupt; und nicht gerade an dieser Stelle, sondern in einer eigenen Strophe; und nicht gerade gold und blau, sondern andere. Fontanes Aenderung ist also psychologisch ganz richtig, ver-

mochte aber die ursprüngliche Form des Gedichtes doch keineswegs herzustellen.

Einige Strophen weiter in derselben Ballade las Fontane in seinen Vorlagen, klein Musgrave habe auf die Liebeseinladung der Lady sofort zugesagt: *'J thank ye, lady fair, the kindness ye shew to me'.* Fontane fühlte die Schwächlichkeit dieser Antwort am Angelpunkt einer tragischen Ballade und schrieb: 'den Knaben überlief es, als habe sie ihn geküsst', was die Leidenschaft glücklich markiert. Im Original freilich stand etwas ganz anderes: Musgrave sieht aus dem Ring an ihrem Finger, dass sie Lord Barnards Weib ist, und überwindet seine Scheu erst auf ihr wiederholtes Zureden.

Die Liebe der Beiden wird dem Lord durch einen Pagen verraten, in grösster Eile, wofür Percy die Worte hat: *'My lord Barnard shall know of this* (ganz vereinzelte, gewichtlose Fassung), *Although J lose a limb'* (diesen Vers ersann Bischof Percy selbst, da er den Gleichreim *swim : swim* vorfand); *And ever whereas the bridges were broke, He layd him down to swimme.* Fontane witterte, dass der zweite Vers, die Zuthat Percys, nicht stimmt, und änderte: 'Er sprach es und lief waldeinwärts, lief über das Haideland; die Sterne standen am Himmel, als vor dem Schloss er stand'. Ursprünglich aber hiess es: Wo keine Brücke war, da legte er sich ins Wasser und schwamm, und wenn er wieder auf Grasboden kam, setzte er den Fuss auf und rann; die Reimwörter *swam* und *ran,* sowie die Hauptwörter *bridge* und *grass* sind durch die Uebereinstimmung verschiedener Textsippen gesichert. Wieder wäre aus Fontanes Ergänzung, so schön und poetisch sie an sich ist, der Wortlaut des Originals nicht zu ahnen.

Die Beispiele liessen sich verzwanzigfachen: immer zeigt sich derselbe tiefe Unterschied zwischen dichterischer Rekonstruktion, die auf neue Art ein Ganzes schaffen will, und philologischer Rekonstruktion, die das alte, ursprüngliche, wenn auch vielleicht schlechtere Ganze herstellen will. Der Nachsänger wird uns oft verraten, wo etwas verwirrt oder ver-

loren ist; aber seine Besserungen bringen uns dem Wortlaut des Originals nicht näher, eher ferner. Gemeinsame positive Fehler bleiben gute Mittel, die überlieferten Fassungen zu sichten.

Ein Wort noch über die drei Ortsnamen in 'Johnie Cock'. Cockley und Cocklaw Walls gibt es nach Child V 2 in der Nähe des Flüsschens, das bei Chollerton in den Tyne mündet: dem kommt *Cockleys Well,* der Wohnort des Helden in *A* 63, am nächsten; in der Entstellung *Cocklesmuir* berühren sich *E* und *H*, während *Cockersley* in *D* und *Cockielaw* in F^1 (f. *F*) für sich stehen; alle anderen Fassungen haben den Namen ganz verloren. Ein *Pickeram Side* will Percy in Northumberland gefunden haben; jedenfalls ist der Name nur in *A* (17, 47, 90) deutlich erhalten, und zwar als Hauptquartier der sieben Förster; *B* 17 hat ihn mit dem Schauplatz der Jagd verwechselt und so zu *Braidalow* verderbt; *F* 47 machte sogar *Hislinton,* d. h. wohl Islington bei London, daraus; in allen anderen Fassungen findet sich davon keine Spur mehr. Der dritte Ortsname, der mit *Bra(i)d* beginnt, ist in *A* dreimal *Bradyslee* (29, 53, ebenso *j*) und einmal — durch Versehen? — *Braidhouplee* (29) geschrieben, was, da ein fester Flurname dieser Art nicht vorkommt, einfach eine breite Wiese im Walde bezeichnen mag; Volksetymologie hat diese Komposition aufs kühnste entstellt, bis zu *Brides' Braidmuir* in *H* und *Broadspear Hill* in *E*; ganz phantastisch klingt *Durrisdeer* und *Merriemass* in F^1; *B c G* haben nicht einmal so viel bewahrt. Resultat: *A* ist am wenigsten gewandert, daher in Bezug auf Lokaldinge am verlässlichsten. In der That war Miss Fisher, die *A* dem Bischof Percy 1780 mitteilte, in Carlisle heimisch, gerade westlich vom Tyne.

Eine Regulierung der Sprachformen konnte bei einem Gedicht von so geringem Umfang nicht versucht werden. In allen Dingen, zu deren prinzipieller Entscheidung es an Mitteln fehlt, gibt mein Text lediglich jene Fassung wieder, in der die betreffende Strophe als Ganzes am besten überliefert ist. Ihre Chiffre ist in den Anmerkungen stets vorangestellt; hinter einfachen Klammern folgen dann jene Fassungen, die

ein Reimwort verloren haben; doppelte Klammern bezeichnen den Verlust beider Reimwörter. Im Einzelnen ist durch die Anordnung der Varianten auf bekannte Weise möglichst angedeutet, woraus und wie ich mir die Verderbnisse entstanden denke.

I

Up Johnie raise in a May morning,
Call'd for water to wash his hands,
And he has called for his gude gray hunds,
That lay bund in iron bands: 4
Bands —
That ley bund in iron bands.

DEGAcF'H(i), f. B 1 May⟩ *f. A* 2 Sought w. *c* 3 A. he's commant *H*, A. there he spied *G*, Gar loose to me *F'*, A. he is awa *ci*, But little knew he *A* my good gray dogs *F'*, his bluidy dogs *H*, his twa blude-hounds *G*, that his bloody hounds *A*, to louse his dogs *c*, to Braidisbanks *i* 4 To ding the dun deer down *i* (*vgl.* II 4) Were b. in *AG*, That's tied wi *cF'*, To be loosd frae *H*. *Refrain geschrieben D E A c G H i m.*

II

'Ye 'll busk, ye 'll busk my noble dogs,
Ye 'll busk and mak them boun,
For I 'm going to the Bradyslee
To ding the dun deer down'. 8

DEH((m)), f. AF'BG 5 O busk ye, o busk ye *m*, Win up win up *H* my bluidy d. *H*, my three bluidy hounds *m* 6 O busk ye *m*, Win up *H* and be unbound *H*, and go with me *m* 7 And we will on *H*, For there's seven foresters *m* to the Braidscaur hill *D*, to t. Broadspear h. *E*, to Bride's Braidmuir *H*, in yon forest *m* (*vgl. A* 29, 53) 8 (*vgl. i* 4) And them I want to see *m*.

III

When Johny's mother got word o that,
Care-bed she has taen:
'O Johny, for my benison,
I beg you 'l stay at hame. 12

A(EF')((DH))((F))((G)), f. B 9 W. f. *A*, Up it spak *G* heard o this *E*, f. *G* 10 An a wae wae woman was she *G*, Her hands for dule she wrong *F* And c. *A*, On the very bed *D*, Then she took

bed *H,* For grief *F'*, She til her son *E* she has lain down *F'*, she lay *DH,* has gane *E* 11 Says I. *DH,* Ye 'll win *E,* I beg you bide at hame Johnnie *G* for my malison *D,* your mither's b. *E,* my son for my blessing *H, f. G* 12 To the greenwood dinna gang *F* I pray *DG,* I red *F'*, Gin *E, f. H* ye wad stay at h. *E,* you bide at h. *F'*, Ye 'll stay at hame this day *H,* ye at hame to stay *D,* be ruled be me (*vgl.* III[8]) *G.*

IV

'For the wine so red and the well baken bread,
My Johny shall want nane;
O Johny, for my benison,
I beg you 'l stay at hame. 16

A (15, 16 ausgefallen, offenbar weil wiederholt) und G (D)(E) ((FH)), f. BF' 13 Baken bread ye sall nae lack *G,* There's baken bread and brown ale *H,* Eneugh ye hae o the gude wheat-bread *F,* Your meat sall be of the very very best *DE* 14 An wine you sall lack nane *G,* Shall be at your command *H,* Your drink sall be the same *D,* And your drink o the finest wine *E,* And eneugh o the blude-red wine *F* 15 And ye will win your mither's benison (blythe blessing) *DE(H),* And therefore for nae vennison Johnie *F* 16 To the Bride's Braidmuir nae gang *H* I pray *F,* Gin *DE, f.H* you bide at hame *G,* ye stir frae hame *F,* Ye 'll stay at hame this day *H.* *Gummere lässt 15, 16 aus, wie A.*

V

'There are seven forsters at Pickeram Side,
At Pickeram where they dwell,
And for a drop of thy heart's bluid
They wad ride the fords of hell.' 20

A(B), f. DEF'GH 17 Fifteen foresters in the Braid alow (*vgl.* 7) *B* 18 And they are wondrous fell *B* 19 To get a *B* thy) Johnny's *B* 20 T. w. sink a' their souls to h. *B.* *Str., wie bei Gummere, festgehalten, weil sie die Kühnheit des Wilderers erhöht und genau zum Ausgang passt, in der Fassung A noch besser als in B. Die in H folgende Str. scheint ebenfalls darauf Bezug zu nehmen, dass die Mutter ihn vor Feinden gewarnt hatte.*

VI

Johnnie's taen his gude bent bow,
Bot[h] an[d] his arrows kene;
He's put off the scarlet red,
An[d] put on the licht Lincoln green. 24

G (vor III) AB, ((But Johnie has cast aff the black velvet And put on the Lincoln twine, And he is on to gude greenwud As fast as he could gang *D*)), ((Mony are my friends, mither, Though thousands be my foe; Betide me life, betide me death — *vgl. zu* XVI — To the Bride's Braidmuir I'll go *H)), f. EF'; in F nur die erste Hälfte, die zweite = 27, 28 F'* 21 Johny he's gotten word of that *AB, doch vgl. 9 und A 26,* But Johnie's buskt up h. g. b. b. *F* 22 His a. ane by ane *F,* And he's (turned) wondrous keen *(A)B, doch vgl. A 25; Pfeil und Bogen sind für das folgende zu wichtig, als dass sie hier bei der Exposition nach Gummeres Beispiel übergangen werden dürften.* 23 He custan off *B,* An strippit himsel o *G, vgl. D* 21 red scarlet *B, vgl. j* 57 *und* black velvet *F'D* 25 24 *vgl. FD,* 26, *c* 57 p.⟩ *f. B* l.⟩ *f. AB.*

VII

His mither's counsel he wad na tak,
He's aff, and left the toun;
He's aff unto the Bradyslee
To ding the dun deer doun. 28

D(E)(F')(G) (The sark, that was on Johnnie's back, was o the cambric fine; The belt that was around his middle Wi pearlins it did shine — *vgl. XV — und dann erst obige Str. H),* ((With a sheaf of arrows by his side And a bent bow in his hand He's mounted on a prancing steed And he has ridden fast o'er the strand *A*)), *f. B* 25 He has made a solemn aith *G,* He's putten on his black velvet (*vgl. D* 21) *F',* The coat that was upon his back (*vgl. cj* 57) *H* 26 Atween the sun an the mune *(wohl aus 30) G,* Likewise his London brown *(also doppelte Gewandung!) F',* Was o the Linsey brown *H,* Nor wad he stay at hame *E* 27 And he's awa to *F',* That he wald gae to *G* Braidscaur hill *D,* the Broadspear hill *E,* Durrisdeer *F',* gude greenwood *G, vgl. A* 29 28 ding⟩ hunt *F'. Gummere hat die Strophe übergangen.*

VIII

Johnie lookit east, and Johnie lookit west
And a little below the sun,
And there he spied the dun deer lie
Aneath a buss o brume. 32

EGi(D)(H)(A)((F)), f. BF' 29 As he came down by Merriemass *F,* He's up i Braidhouple, and down i Bradyslee *A* He *G* a. J.⟩ he *G* 30 And ander a buss o broom *A* (*vgl.* 32), And turned him round and round *H,* And in by the benty line *F* And in b. *G,* And he lookit aneath *D,* And it's lang before *i* 31 did spy *i,* saw *H,* found *A* t. kings d. d. *H,* a good d. d. *A* lying *F,* lying sleeping *E,* sleeping *D,* f. *AGH, vgl. B* 36 32 Feeding in a *A,* Was cowing the *H* brune *(Druckfehler?) H,* whun *D,* ling *AF. Gummere folgt D.*

IX

Johnie shot, and the dun deer lap,
And he 's woundit him in the side,
And atween the water and the wud
He laid the dun deer's pride. 36

EDF'GHi(A) ((And he is ridden oer muir and muss And over mountains high, Till he came to yon wan water — *vgl. A 35 und c 55* — And there Johnny Cock did lie *B*)) 33 The firsten shot that Johnnie shot *G* 34 And she lap wondrous wide *A* scaithed him *D* 35 Out then spake his sister's son *i* (vgl. 67), The nexten shot that Johnnie shot *G*, Until they came to the wan water *A* t. wa.⟩ him *H* t. wud.⟩ t. brae *F'*, yon burnie-bank *H* 36 And he *A*, There he *F'*, I wat he *G*, Johnnie he *H*, And the neist *i* will lay *i*, stemd *A* t. d. d.⟩ her of her *A*, her *F'GHi*. *Gummere folgt A.*

X

He's taken out the liver o her
And likewise sae the lungs,
And he has made a' his dogs to feast
As they had been earl's sons. 40

F'(A), f. in den andern Fassungen, doch beachte They 41 *in ADEF'Hi* 37 the little pen-knife *A* 38 'T was full three quarters long *A* m.-f.⟩ taen out of that dun deer *A* 40 The liver bot[h] and the tongue *A*. *Gummere folgt A.*

XI

They eat sae much o the venison
And drank sae much of the bleed,
That they a' then lay down and slept
And slept, as they had been dead. 44

F'GHi(DE)((A)), f. B 41 He *GH* s. m. o the gude v. *i*, o the v. *G*, of the flesh and they drank of the blood *A* 42 And the blood it was so sweet *A* s. m. *f. G* blood *F'DEGi* 43 Which caused Johny and his bloody hounds *A*, That Johnie and his twa gray hunds *DE*, Till he lay doun between his hounds *H*, Until he fell as sound asleep *G*, That they 've fallen into as sound a sleep *i* 44 To fall in a deep sleep *A*, Fell asleep in yonder wud *DE* A. s. as he h. *H*, As though he h. *Gi*. *Gummere folgt A.*

XII

And bye there cam a silly ald man,
And an ill death might he die!

And he 's awa to the seven forresters
As fast as he can drie. 48

F'A (F) (DG) (H) ((E)) ((They have ridden oer muir and muss And over mountains high, Till they met wi' an old palmer — *vgl. A* 45 — Was walking along the way *B))* 45 s. a. carl *F,* stane-auld m. *H,* old palmer *A* 46 And a silly auld man was he *DEG* 47 aff *DE,* on *GH* the proud f. *DE,* Pickram Side *A,* Hislinton *F* 48 To tell what he did see *E,* Where the seven foresters did lie *F* he can flee *G,* gang could he *H. Gummere folgt A.*

XIII

'What news, what news, my silly auld man,
What news have ye brought to me?'
'Na news, na news', said the silly auld man,
'But what mine een did see: 52

EDBF (A) (H), f. F'G 49 ye stane-auld man *H,* ye gray-headed carle *F,* old palmer *B,* says the seven forsters *(trotz des folgenden me) A* 50 bring ye *F,* h. ye b. *H,* ha you *B,* come tell *DE* to me⟩ you wi *H* 51 Yonder is one of the proudest wed sons *B* N. n.⟩ I have *A,* I heard *D,* I bring *F* s. the gray-headed carle *F,* the palmer said *A,* ye seven foresters *H,* I speird na news *D* 52 Save what *F,* That ever *B* your eyes will see *H,* I saw with my eye *A. Gummere folgt ausschliesslich A.*

XIV

'As I com in by Bradislee
And down among the scroggs,
The bonniest boy that ever I saw
Lay sleeping among his dogs. 56

AEF'GHci ((D)), f. B 53 High up *i* Bradyslee, low down *i* B. *A,* He hunted up and so did he down *(vgl.* 29 *A) c,* It's doun and it's doun and it's doun doun *i* come down by *F',* gaed i *H* Braidisbanks *D,* Merriemass *F',* yon greenwud *E,* yonder haugh *G,* yon rough thick hedge *H* 54 A. its doun *i,* A. in *G,* A. under *A,* Til he came *c,* f. *H* a. yon bramly s. *H,* a buss of s. *A,* to yon bush of s. *c,* a. t. whuns *D* 55 And then to yon wan water *(vgl.* 35 *A) c* Twa b. boys *am Ende i,* T. b. youngster *D,* T. b. youth *E,* T. b. childe *F',* T. fairest youth *H,* a well wight man *am Ende A* t. e. I s.⟩ O there I spied *A,* And there ye 'll espy *i* 56 Lie *(am Ende von 55)* asleep *i,* S. *A,* Where he slept *c* h.⟩ twa *E,* their *i* hunds *D. Gummere folgt D.*

XV

'The sark that he had on his back
Was o the holland sma,
And the coat that he had on his back
Was laced wi gowd fu braw.' 60

E(DF') ((H)) ((A, c vor XIV, j)), ganz abseits B, f. G He's taen out a horn from his side And he blew both loud and strill, Till a' the fifteen foresters Heard Johnny Cock blow his horn *B*, His coat it was of light Lincoln (l. L. green *c*, the scarlet red *j*) And his breeches (His vest *j*) of the same His shoes of the American leather (o the worset lace *j*) And gold (Silver *c*, And *j*) buckles tying them (tied to the same *j*) *Acj* 57 His cheeks war like the roses red *(doch vgl. 59) D* shirt *F'* he h.⟩ was *F'H* 58 His neck was like the snaw *D* h.⟩ cambric *H* s.⟩ fine *F'H; dahinter* The cravat that was about his neck Was of the cambrick lawn *F'* 59 His sark was o the holland fine *D*, The belt that was around his middle *H* 60 Wi pearlins it did shine *H* And his jerkin l. *D* w. g. fu⟩ of the London *F'*, fu *D* brown *F'*; *dahinter* The doublet .... Was of the Lincome twine *F'*. *Gummere folgt F, das aus den acht Versen von F' den 1., 2., 7. und 8. bewahrt. Danach in F allein:* The buttons that were on his sleeve Were o the gowd sae gude The gude graie hounds he lay amang Their mouths were dyed wi blude.

XVI

Up bespake the seven forsters,
Up bespake they ane and a':
'O that is Johny o Cockleys Well,
And near him we will draw'. 64

ADEF' ((H)), ((Out then spoke one out then spoke two Out then spoke two or three Out spoke the master forester 'It's Johnie o Braidislee' *j*)), ((They have sworn a buidy oath And they swore all in one That there was not a man among them a' Would blaw such a blast as yon *B*)), f. *G* 61 Out and spak *F'*, Then out it speaks *H* first forester *DEF'H* 62 The first forester of a' *DE*, That was a forester o'er them a' *F'*, Whether this be true or no *H* 63 An *E*, If *F'*, O if *H* is⟩ be *DEF'* Cockielaw *F'*, Cockerslee *D*, Cocklesmuir *EH* 64 Nae nearer h. *F'*, Na forder *H*, Come draw lads *D*, It's time *E* we war *E*, we maun *D*, need we *H* go *H*, awa *E*. *Gummere folgt A. Danach wiederholen DEF' die Strophe, mit* niest *statt* first *DE*, sixth *(und Lücke in der zweiten Zeile) F', sowie mit verschiedener Fassung der letzten Zeile:* To him we winna draw *DE*, Nearer to him we'll draw *F': freiere Wiederholung in H:* Out it spake the second

forester A fierce fellow was he 'Betide me life betide me death This gouth we'll go and see'; *B wiederholt seine Fassung von Str. IX mit* they *statt* he. — *j fügt bei:* 'If this be true thou silly auld man Which you tell unto me Five hundred pounds of yearly rent It shall not pay your fee'. *H glaubt ergänzen zu müssen:* As they gaed in yon rough thick hedge And down yon forest gay They came to that very same place Where John o Cockis he lay.

XVII

The first shot, that they did shoot,
They woundit him on the bree;
Up bespak the uncle's son:
'The niest will gar him die'. 68

D(EH)(AF) (Johnny Cock out-shot a' the foresters and outshot a' the three — *welche drei?* — Out shot a' the foresters Wounded Johnny aboun the bree *c*), ((They have shotten little Johnny Cock A little above the e. . . . . *B*)), f. *F'G* 65 O the *A* sh.⟩ flight of arrows *F'*, y stroke *A* they shot at him *H,* they gave him *A,* the foresters shot *F (vgl. G 89)* 66 struck him *A* on⟩ off by *A* b.⟩ knee *AF,* thie *EH (vgl. B und c, sowie A 78 und k 96)* 67 his sister's son *(vgl. i 35) A,* the first forester's son *H,* the seventh forester *F* 68 O the *A,* By the *H* next shot he maun d. *H. Gummere folgt A.* -- *Danach D:* The second shot that eer they shot It scaithd him near the heart 'I only wauken' Johnie cried 'Whan first I find the smart'.

XVIII

'O some they count ye well-wight men,
But I do count ye nane:
For you might well ha wakend me
And askd, gin I wad be taen. 72

A ((O wae be to you seven foresters I wonder ye dinna shame You being seven sturdy men And I but a man my lane *j*)), f. *BDEF'GH. Gummere wie oben.*

XIX

'Woe be to you, foresters,
And an ill death may you die;
For there would not a wolf in a' the wood
Have done the like to me. 76

c(B)(A), f. *DEF'GH* 73 f. *AB* 74 For doing the like to me *B,* f. *A* 75 There's not a w. *B,* The wildest w. *A* this *A* 76 Woud ha *B,* Would not ha *A* d. so by me *A. Gummere folgt A.*

XX.

'She'd ha wet her foot ith won water
And sprinkled it o'er my bree,
And if that wad not ha wakend me,
She wad ha gone and let me be. 80

ABc, f. *DEF¹GH* 77 For 't would*c* dipped *B*, put *c* its in (the) coll w. *B (c)* 78 strinkled *B c* it on *c*, above *B* brae *A*, ee *B* 79 th.⟩ I *B* waked for that *B*, done *c* 80 S.⟩ *f. c. Gummere auch nach A.*

XXI

'O bows of yew, if ye be true —
In London ye were bought:
Fingers five, get up belive,
Manhuid shall fail we nought! 84

A (Bjn) (i) ((H)), f. *DEF¹G* 81 But fingers five (*aus 83*) come here *B*, They waukened Johnie out o his sleep *i* Now *j*, *f. n* my good bend bow *am Ende der Zeile j*, my trusty bow *desgl. H n* of the tough yew *n*, *f. H j* if — t.⟩ stand ye t. *H*, fail me not *j*, f. *n* 82 That was in L. coft *j*, That I in L. bought *n*, And faint heart fail me nought *B*, And stout steel never fail *H*, And he's drawn to him his coat *i* 83 My f. f. save me alive *i*, And silken strings if ye prove true *n*, And silver strings value me sma things *B*, Now fail me not my golden string *j*, Avenge me now on all my foes *G* 84 And a stout heart fail me not *i*, Which my truelover (truelove has) wrought *j (n)*, Till I get all this vengeance rowght *B*, Who have my life i bail *H*. *Gummere auch nach A.*

XXII

'Stand stout, stand stout, my noble dogs,
Stand out and dinna flee;
Stand fast, stand fast, my gude gray hunds,
And we will gar them die.' 88

DE, f. *ABF¹GH und bei Gummere.*

XXIII

He has killd the seven forsters,
He has killd them all but ane,
And that wan scarce to Pickeram Side
To carry the bodewords hame. 92

ABG (Fj) ((F¹)) ((DEH)) 89 The firsten shot that Johnnie shot (*aus 65*) *G*, He has tossed him up he has tossed him down *j*, Johnie's

set his back against an aik His fute against a stone And he has slain the s. f. *F* (Then) Johnnie *(H) F'* (has) shot *(B)F'* a' the fifteen f. *B,* six o the (proud) f. *F'(DE)* 90 He shot *G,* He h. stain *F,* And wounded *F'DEH,* He h. broken *j,* Left *B* t. a. l. a.⟩ the seventh sair *DEH,* the seventh we say *(vgl.* 94)*F',* his collar bone *j,* never a one but one *B; danach F:* He has broke three ribs in that ane's side, But and his collar bane 91 And he broke the ribs a that ane's side *B,* He laid his leg out owre his steed *DE,* He has broke three ribs in that anes side But and his collar bane He's laid him twafold ower his steed *F,* And set him on a milk white steed *F',* And he flang him owre a milk white steed *G,* He has tied him to his bridle reins *j,* Then drew a stroke at the stane-auld man *H* 92 Says I will kill na mair *DE,* That words he neer spake mair *H* Bad him c. *Fj,* Bade him bear *G,* And let him take *B* (the) tidings *(Fj) BF'G* h.⟩ away *(vgl.* 96) *F'. Gummere nach A.*

XXIV

'Is there never a bird in a' this wood
  That will tell what I can say,
That will go to Cockleys Well,
  Tell my mither to fetch me away?' 96

ABF (But aye at ilka mile's end She fand a cat o clay An written upon the back o it 'Tak your son Johnnie Brod away' *l), ((k)),* j. *DEF'GH* 93 O is t. na *F,* There's no a *k, verl. B* a bonnie bird *F,* a boy *A* in a' t. forest *k, f. F* 94 Will do as meikle for me *k* Could (Can) sing as I could (can) s.*B(F)* 95 As dip its wing in the wan water *k* It would go *B,* Could flee away *F* (in) to my mother's bower *(B) F* 96 And straik it on my eye-bree *k* And tell to f. *F,* And bid her kiss me and take *B. Gummere nach A, doch mit* bird.

Danach folgt in A: There was a boy into that wood, That carried the tidings away, And many ae was the well-wight man At he fetching o Johny away *(von Gummere acceptiert); in c:* 'I often took to my mother The dandoo and the roe, But now I'll take to my mother Much sorrow and much woe. I often took to my mother The dandoo and the hare, But now I'l take to my mother Much sorrow and much care.

H: XXV* His mother's parrot in window sat, She whistled and she sang, And aye the owerturn o the note: 'Young Johnnie's biding lang'. — XXVI* When this reached the King's own ears, It griev'd him wondrous sair; Says: 'I'd rather they 'd hurt my subjects all Than Johnnie o Cocklesmuir. — XXVII* 'But where are all my wall-wight men, That I pay meat and fee, Will gang the morn to Johnnie's castle, See how the cause may be?' — XXVIII* Then he's called Johnnie up to court, Treated him handsomelie, And now to hunt in

the Bride's Braidmuir For life has license free *(offenbar angelehnt an die Sage von Robin Hood).*

F: **XXV* The starling flew to his mother's window-stane, It whistled and it sang, And aye the owerword o the tune Was 'Johnie tarries lang'** *(vgl. H).* — **XXVI* They made a rod o the hazel-bush, Another o the slae-thorn tree, And mony mony were the men At fetching our Johnie** *(vgl. A).* — **XXVII* Then out and spake his auld mother, And fast her teirs did fa: 'Ye wod nae be warnd, my son Johnie, Frae the hunting to bide awa. — XXVIII* 'Aft' hae I brought to Breadislee The less gear and the mair, ButI never brought to Breadislee What grieved my heart soe sair. — XXIX* 'But wae betide that silly auld carle, An ill death shall te die; For the highest tree on Merriemass Shall be his morning's fee.' — XXX* Now Johnie's gude bend bow is broke, And his gude graie dogs are slain, And his body lies dead in Durrisdeer, And his hunting it is done** *(offenbar von Walter Scott hinzugedichtet).*

Die Reime verraten einen ausgeprägt nördlichen Dialekt. Neben zweimaligem *tane* (: *hame* 10, : *nane* 72), das übrigens auch im Mittelland vorkommt, steht dreimal das spezifisch nördliche *dee* (: *bree* 68, : *me* 74, : *flee* 88), sowie *sma'* (: *braw* 58) und *a'* (: *draw* 62) mit Verlust des auslautenden *l.* Der Gebrauch von *braw* statt *brave* 60 ist nach J. Wright's English dialect dictionary auf Schottland, Irland, Man, Northumbrien, Cumberland und Yorkshire beschränkt; der von *bree* = Augenbraue 78 auf Schottland, Westmoreland, Yorkshire, Lancashire und Cheshire. Für *bleed* = Blut 41 lässt mich J. Wright im Stich, aber Murray's New English dictionary verzeichnet ausschliesslich schottische Belege. Es ist danach kein Grund zu zweifeln, dass die Ballade gedichtet wurde, wo wir sie lokalisiert fanden, d. h. im Borderland. — Für die Entstehungszeit giebt die Vokalisierung des auslautenden *l, v* in *sma', a', braw* eine obere Grenze: diese Konsonantenveränderung trat gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Eine untere Grenze erhalten wir aus inhaltlichen Anzeichen: die Jagd mit Pfeil und Bogen, worauf doch das Interesse der Ballade im Kern beruht, kam seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts ab; vor dem Feuergewehr aber verschwand auch der Wolf, der hier noch als ein reales Waldtier erwähnt wird (76) und für dessen häufiges

Vorkommen in Schottland um 1577 Child (V 2) aus Holinsheds Chronik ein direktes Zeugnis beibringt. 'Johnie Cock' gehört also dem grossen Kreis der Borderballaden aus dem sechzehnten Jahrhundert an; Shakespeare als Wilderer konnte sich vielleicht schon auf sie berufen. Die Robin Hood-Balladen, zuerst 1377 im südlicheren England bezeugt, haben eher Einfluss auf unser Gedicht geübt, als Einfluss von ihm empfangen. Um des weiteren die Stellung zu bestimmen, die es in der Entwickelung der ganzen Gattung einnimmt, müssten erst noch viele Texte gereinigt werden; ein Urteil über den hier vorgeschlagenen Weg dazu würde mir von niemand wertvoller sein als vom Verfasser des 'Stils der altgermanischen Poesie', von meinem ersten wirklichen Lehrer der Germanistik, unserem allverehrten Jubilar.

Zur Kunde vom Wassermann.

Von

Adolf Hauffen.

Eine der bekanntesten und noch heute im Volksglauben weit und breit lebendigsten elbischen Gestalten der deutschen Mythe ist der Wassermann. Nach den reichen Mitteilungen in alten und neuen sagenhaften Berichten über ihn lässt sich etwa folgende Naturbeschreibung liefern:

Der Wassermann (ahd. nihhus, heute Nix, Nickel, Nicker und Nickelmann neben der am häufigsten vorkommenden Bezeichnung Wassermann) gehört dem weitverzweigten Geschlechte der Wassergeister an und hält sich im Binnenlande mit Vorliebe in abgelegeneren Teichen, Bächen und Flüssen, seltner in breiten Strömen, grossen Seen oder Brunnen auf. Ab und zu taucht er aus dem Wasser empor. Er ist meist von kleiner Gestalt, ältlich, langbärtig, mit grünen Zähnen und roten Haaren, dürftig bekleidet, doch in der Regel mit einer grünen oder roten Mütze auf dem Kopfe. Wie sein Vetter Proteus aus der altgriechischen Sagenwelt und die meisten Wassergötter und Dämonen, kann er seine Gestalt beliebig wechseln. Er erscheint als Ross, Stier, Hirsch oder Schlange. Zuweilen mischt er sich unter die Menschen, namentlich auf den Jahrmärkten, wo er Einkäufe besorgt, in menschlicher Gestalt und Kleidung, doch ist er am nassen Saum seines Gewandes oder an den Tropfen, die seiner Rocktasche oder seinem Aermel entfallen, zu erkennen. Er tanzt gern mit menschlichen Frauen, knüpft Liebschaften mit ihnen an, entführt sie in seine unterseeische Behausung und zeugt mit ihnen Kinder. Auch als Mägde und Hebammen müssen ihm Menschenfrauen dienen.

Wie der alte Nereus, besitzt er die Gabe der Weissagung. Er kennt den Fundort vergrabener Schätze und versteht das Saitenspiel. Grausam und rachdürstig straft er nicht nur die

Nixen und seine eigenen Kinder, wenn sie zu spät heim kommen, mit dem Tode, so dass ein Blutstrahl als Zeichen der geschehenen Unthat zum Wasserspiegel heraufdringt, sondern er trachtet auch nach Menschenblut. Wer ihn jemals irgendwie verletzt hat, wird von ihm bei gegebener Gelegenheit ertränkt. Durch ächzende Rufe und wehklagende Stimmen verkündet er Vorübergehenden baldigen Tod. Durch gellendes Lachen oder glockenähnliche Klänge zieht er Menschen unwiderstehlich in die Tiefe, Kinder lockt er mit dem blossen Blick, Badenden wickelt er Schilf und Rohr um die Füsse. Um die heisse Mittagszeit und während des Gebetläutens ist er besonders gefährlich. Die Seelen der Ertrunkenen hält er in seiner Behausung unter umgestülpten irdenen Töpfen fest.

So ist er im wesentlichen ein schädigender Wasserdämon. Weit verbreitet, an den meisten Flussläufen und Teichen Deutschlands, herrscht der Glaube, dass der Wassermann jährlich zu bestimmter Zeit (meist zu Johanni, am Mitsommerfeste) einen oder mehrere Menschen als altes Recht fordere. Durch Tieropfer (Hähne, Böcke, Kälber), auch durch Blumenopfer, Speisen, Münzen, Kostbarkeiten sucht man ihn zu versöhnen. Wer täglich zwiebackenes Brot isst, dem kann er nichts anhaben [1]).

Jüngst hat ein Wassermann in einer deutschen Dichtung grosses Aufsehen erregt, der Nickelmann in Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“. Da es wiederholt in kritischen Würdigungen dieses Märchendramas zu lesen war, dass Hauptmann seine Fabelgestalten auf der Grundlage „der heimischen Volksüberlieferung“, der Sagenwelt Schlesiens und insbesondere des Riesengebirges gezeichnet habe, so will ich nur beiläufig betonen, dass dies nicht richtig ist. Hauptmanns

---

[1]) Die meisten Belege für den Wassermann findet man bei J. Grimm, Mythologie [4] I S. 403—413 und Nachträge S. 142 f. E. H. Meyer, Germanische Mythologie S. 130 f., Golther, Handbuch der germanischen Mythologie S. 145—152. E. Mogk, Germanische Mythologie (in Pauls Grundriss [2] S. 295—298). A. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart [2] S. 47 f. Brüder Grimm, Deutsche Sagen Nr. 49—69. K. Weinhold, Die Verehrung der Quellen in Deutschland (Abhandl. der k. preuss. Akademie 1898), S. 49—65.

sinnbildlich aufzufassende und doch so leibhaftig und warmblütig sich gebärdende Gestalten sind in der entzückenden Ausführung der Einzelheiten freieste Erfindung des Dichters, im grossen Ganzen hingegen zweifellos angeregt durch die farbenfreudigen, lebensstrotzenden, humorvollen Schöpfungen Böcklins und durch antike Mythen. Der Waldschrat ist trotz seines dem deutschen Volksglauben entnommenen Namens ein echter und rechter Satyr. Der Nickelmann erinnert in seiner auf tausendjährigem Alter beruhenden Lebenserfahrung und tiefsinnigen Weisheit, mit seinen zahlreichen Nixentöchtern an den ehrwürdigen Nereus, wogegen er keine näheren Beziehungen zum Wassermann der schlesischen Sage zeigt, die in ihren Hauptzügen von den Anschauungen anderer deutscher Landschaften nicht abweicht.

Dass er als heidnisches Naturwesen das christliche Glockengebimmel hasst, das ist ihm mit allen elbischen Dämonen gemein, doch der charakteristische äussere Zug des Nickelmanns, dass er aus seinem Brunnen nur auf Nabelhöhe heraufsteigen kann, und andere Einzelheiten seines inneren und äusseren Wesens finden sich in keiner volkstümlichen Mythe [1]. In seinem nachdenklichen, verächtlichen Urteil über das Menschengeschlecht kommt er einem anderen Wassergreis der neueren deutschen Litteratur sehr nahe, dem Nereus im zweiten Teile von Goethes Faust.

Nickelmann warnt (im ersten Akte) vor den Menschen:

„Der Mensch, das ist ein Ding,
das sich von ungefähr bei uns verfing:
von dieser Welt und doch auch nicht von ihr.
Zur Hälfte — wo? wer weiss! — zur Hälfte hier [2]. — —
Mit Schmachterarmen langt es (das verfluchte Volk)
nach dem Licht;
die Sonne, seine Mutter, kennt es nicht.

[1]) Schlesische Wassermannsagen vgl. man z. B. in den Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde I S. 15 und 26 f.

[2]) Man vergleiche dazu auch das volkstümliche Lied von J. L. Evers: Was ist der Mensch? Halb Tier, halb Engel, 1795 und Faust I 283—287.



Und Nereus V. 8094—8097

> Sinds Menschenstimmen, die mein Ohr vernimmt?
> Wie es mir gleich im tiefsten Herzen grimmt!
> Gebilde, strebsam Götter zu erreichen,
> Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.

Nach dieser Abschweifung in das Gebiet der Kunstdichtung kehre ich wieder zu der volkstümlichen Mythe zurück und gebe aus der grossen Zahl der mir handschriftlich vorliegenden Wassermann-Sagen aus Deutsch-Böhmen einige besonders bemerkenswerte Stücke, die neue Züge zur Naturgeschichte des Wassermanns liefern. Sie sind zum Teil in der Mundart, alle (mit Ausnahme von Nr. 7—9, die ich erst der vom Einsender beigefügten novellistischen Ausschmückung entkleiden musste) genau nach dem Volksmunde erzählt.

1.

A oltr Glosr, der hot amol ba der nejchn Wihr (Wehre), wia er aus der Stodt Neuhaus hoamgonga is, a Rouss stejn gse(n)gn. Gschwind wirft 'r eahm sein' Ream (Riemen) um in Hols un weist's hoam. Er hot mit ehma g'ockrt un Mist g'führt. Je mehr ols 'r ufglodn hot, je mehr hots zougn. Dos is eahm nit gounz recht fürkejma. Am drittn Tog hot 'rs wiedr uf dej Stöll' hing'weist, wou 'rs gfunna hot. Un do sogt dos Rouss: dos hot dir der Teufl g'ro(t)n, kon(n) guitr nit', un aft (hernach) springt's ins Wossr eini, dass olls gsou(t)n un gfoamt (geschäumt) hot [1]).

2.

Eine Bäuerin erzählte: Unser Haus stand ganz nahe am Wasser, das sich durch die Gärten dahinschlängelte. Zur Zeit meiner Grosseltern sass ein Kind im Hausflur jenes Hauses und ass aus einem Teller Brot und Milch. Plötzlich hörten die Angehörigen in der Stube das Kind sagen: „Brocka a!“ (Iss auch Brocken.) Sie gingen hinaus und sahen mit Schrecken eine Otter, die mit dem Kinde aus dem Teller ass. Sie verscheuchten die Schlange und sahen sie dem

[1]) Mitgeteilt vom Schulleiter Karl Migl in Deutsch-Moliken bei Neuhaus. Bayrische Mundart. Ueber alte germanische Sagen, in denen der Wassermann als Ross erscheint vgl. man Grimm, Mythologie S. 405 f. Das Ross ist ein Sinnbild der Wellen und darum gilt auch Poseidon als sein Schöpfer und Freund.

Wasser zueilen, wo sie verschwand. Nun wussten sie es: der unheimliche Gast war der Wassermann, der sich ja in alle möglichen Gestalten verwandelt. Es war nicht klug, dass man ihn vertrieben hatte, denn das Kind musste dafür büssen. Wenige Wochen nach diesem Vorfall ertrank es im Bache[1]).

3.

Mei Groussvoda hot ma's derzöhlt, doss ich sog' und dem hot's wieda sei Groussvoda g'sogt. Wöjs 's hea(r)gäit in da Welt, 's gieth viel za dazöhln. Ma(n) merkt sich nur net olls und wonn ma(n) su wos dazöhlt, su glabts an auch kana vo(n) den jungn Leitn und af die letzt, dass ich sog, wea(r)d ma(n) nuch recht ausglocht. Owa, wöis hea(r) gäit dös Gschichtl, wos ich enk dou dazöhla wea(r), is woh(r) und in da Zeit vo's Groussvoda'n san Groussvoda hot sich's zoutrogn.

In Deslam, ubn in den Heisl, wos fröiharn Zeita da Bärl Rotznos[2]) drinna woa(r), dou hot va oltn Zeitn a Jud, ich wass net, wöi a ghassn hot, gwohnt. Di(r) Jud hot a Fleischhockerei batriebn und's is'n recht gout gonga, su dass a gnug boa(r)s Geld ghot hot. Za dera Zeit woa(r) nuch a Wossamo(n) in Deslam. Untn im a o(l)tn Domm, in da Laamgrub hot a sich aufgho(l)tn, im Brettmühl- und Rumpimühlteich. E(r) hot na Leitn nix g'mocht, hot sich mit'n Leitan untaho(l)tn, wöi wenn a a Mensch g'wesn wäa(r). Die Leit ho(b)m sich va(r) ih(m) a go(r) nimma g'forchtn. Wenn die Sunna schöi wo(r)m g'scheint hot, is a om o(l)tn Domm g'sessn und hot Hondkörbla g'flochtn und Bockschüsseln, und wenn a recht viel fea(r)tich ghot hot, is a damit af'n Verkaaf gonga. Na dass ich sog, dass ich mei Red net vagiss, wenn dea Wossamon(n) in Sunno(b)nd obnds sei Geld eignumma hot, su is a zan Judn in die Fleischbänk gonga und hot sich dafua(r) Fleisch kaft füa(r)n Sunntich. Da Jud hot 'n owa net gearn gsehgn. Jed's mol wenn a noch Fleisch kumma is, hot a sich's schönsta Stückl rausgsucht und wenn da Jud s Väartl Fleisch am Hockstock g'legt hot, dou hot da Wossamon imma mit'm Finga af döi Stell zeicht, wou's schönsta Stückl wor, dass da Jud nur imma hot müssn ocht geb'n, dass an net die Hand weg g'hockt hot. Wöi's heargäit, dass i sog, dös Ding is den Judn scho za dumm füarkumma. Hot a sich

[1]) Mitgeteilt vom Oberlehrer Benedikt Richter in Deutsch-Wernersdorf bei Braunau.

[2]) Es lebte in Deslawen ein Jude, der ortsüblich so benannt wurde.

denkt: Wart Kearl, dich wer ich dronkröign. Und richtig, wöi da Wossamon wida noch Fleisch kimmt und mit'n Finga af's Fleisch hinweisst, hockt da Jud gschwind hin und hockt 'n na Finga weg. Der Wossamon hot die Zähn zombissn va Schmearz, owa gsogt hot a nix. Na wöi a is naus aus da Fleischbank hot a nuch stad za sich g'sogt: Wart Jud stinkata, dös wer ich da oszohln. Nochdem hot kana mear na Wossamo(n) gseyn.

A poa(r) Wochn spöta is dea(r) Jud amol mit san Hundswägl af Paitrawitz[1]) einkaafn gfoh(r)n. Wöi a hinta Seiwedl[2]) kimmt, is sei Hund af amol stäi(n) bliebn. Am Weg wo(r) a Gfutscht (Pfütze) Wossa, wöi a Mutz (Mütze) grouss und da Hund hot fo(r)t nei g'schaut. Wöi da Jud zan Hund vöra gäit, springt da Wossamo(n) aus den Gfutscht raus, dapockt na läibn Judn und steckt'n die Nos in dös Tümpel, druckt'n nuch recht nei, bis a na letztn Gwahza (Seufzer) gmocht hot. Der Jud woa(r) weg und da Wossamo(n) a mit" [3]).

4.

Als noch die Wassermänner auf Weg und Steg herumgiengen, wie andere Menschen, da traf es sich einmal, dass ein Mann in einer hellen Mondnacht von Deslawen nach Petrowitz gieng. Als er an die Brücke bei Petrowitz kam, sah er eine dicke Gestalt auf einem Schusterstuhl sitzen und Stiefel flicken. Der Vollmond leuchtete hell zu seiner Arbeit; doch hie und da zog ein Wölkchen vor die Mondfläche und der einsame Schuhflicker musste mit seiner Arbeit innehalten, bis das Wölkchen vorüber war. Endlich wurde er darüber böse und indem er die Faust drohend in die Höhe hob, rief er zum Mond hinauf: „Mund'n schei' ma oda stich ich da na Gfräima (Pfriemen) in Oasch!" Und wie der Mond wieder rein herablachte, da fuhr er in seiner Arbeit fort. Als er aber merkte, dass er belauscht wurde, packte er seine Sachen zusammen und stürzte sich kopfüber über das Geländе ins Wasser. Der alte Mann hörte noch, wie es unten sprudelte und wie es höhnisch zu ihm heraufiachte[4]).

---

[1]) Petrowitz.

[2]) Zavidow.

[3]) Wie Nr. 4 mitgeteilt von Alois Fietz in Deslawen bei Jechnitz. Nordgauische Mundart. — Die gleiche Sage erzählt von einem christlichen Fleischhacker H. L. Weber in Bergreichenstein. Vgl. Brüder Grimm, Deutsche Sagen Nr. 53.

[4]) Vgl. G. Laube, Volkstümliche Ueberlieferungen aus Teplitz und Umgebung S. 93.

5.

Bei Merzkles stieg ein Wassermann aus dem Teiche und begann die Flecken auf dem Rock eines in der Nähe hütenden Hirten zu zählen. Da sich dies täglich wiederholte, erzürnte der Hirt und hieb einmal ordentlich auf den Zudringlichen ein. Der Wassermann plumpste in den Teich, nachdem er gedroht hatte, den Hirten umzubringen, sobald dieser einmal aus einem Wasser trinken sollte. Jahrelang hütete sich der Hirt davor aus einem Wasser zu trinken. Eines Tages aber vergass er die Drohung und trank aus einer kleinen Vertiefung (Kuhtritt). Sofort drückte ihn der Wassermann in die Vertiefung. Todt wurde er aufgefunden[1]).

6.

Duwa (droben) bem Kroka-Wahre, sein a por Weiwer vom Järmert (Jahrmarkt) aus der Stadt kemma; do hot a Jengla (Junge) of am Bame gesassa. Do hon die Weiwer gesoit: „Du Jengla, sterz ock ne ins Wosser!“ Do hot dos Jengla gesoit: „Ihr Weiwer, sterzt ock ne hin on zerschlo(g)t oich ne die Teppe (Töpfe)!“ — Do is dos Jengla ins Wosser gesprunga, on het gepletschert. Do sein die Weiwer erschrocka on sein hingesterzt, on hon sich die gonza Teppe zerschloin. Do soitn die Weiwer: „Dos wor gwis der Wossermon“ [2])!

In unmittelbarer Nähe des (bei Oschitz in Nordböhmen gelegenen) „Jintschner Teiches“ befindet sich mit diesem zusammenhängend ein tiefer Quellentümpel, worin das Wasser aus mehreren Grundlöchern armstark emporwallt. In diesem Tümpel, der Wiege des Polzenflusses, haust ein Wassermann, von dem in der Umgegend viele Sagen verbreitet sind. Einige hiervon mögen hier folgen:

7.

Mein Vater — so erzählte ein altes Mütterchen — schickte einst unsere Magd, die Dore, in die Mühle. Da sie bis zum Einbruch der Dunkelheit nicht heimkam, machte sich mein Vater auf, der Magd entgegen zu gehen. Furchtsam, wie er war, ging er hübsch weit ab vom Teiche und kam unbehelligt in der Jintschner Mühle

---

[1]) Mitgeteilt vom Lehrer Josef Heim in Nedwilditsch bei Leitmeritz.

[2]) Mitgeteilt vom Oberlehrer E. Kriegler in Ottendorf bei Braunau. Schlesische Mundart.

an. Der Magd, die wohl noch furchtsamer war als ihr Herr, war dies sehr angenehm und beide begaben sich mit dem Mehl auf ihrem „Schieber“ heimwärts. „Dore“, sagte mein Vater, „fahre nur hübsch da oben!“ Als sie am Teichrande angekommen waren, sahen sie zu ihrem Schrecken mit dem Rücken an eine Erle gelehnt den leibhaftigen Wassermann sitzen. Sein rotes Käppchen stach von dem aschfahlen Gesicht und den grünen struppigen Haaren gar seltsam ab. Aber was noch schlimmer war, das Gespenst hatte seine sechs Ellen langen Beine die Quere über den Weg gestreckt. Vor Schreck liess die Magd den Schieber fallen und lief zurück in die Mühle.

„Fahr zu“! schrie der Wassermann meinen Vater an. Dieser aber machte einen fürchterlichen Satz über die langen Beine des Gespenstes und mit Angstschweiss bedeckt, kam er im ersten Hause von Johannesthal an. Dort übernachtete er auch, denn seine schlotternden Knie trugen ihn nicht weiter. Die beladene „Raber“ (Schiebkarren), die man unberührt auf ihrem alten Platze fand, wurde am folgenden Tage heimgeschafft. Auf grossen Umwegen kam die Dore erst früh, als der Hahn schon krähte, zu Hause an.

8.

Am Rande des vorher genannten tiefen Tümpels ist eine „Scheppe“ angebracht, worauf die Wäscherinnen stehen, wenn sie ihre Linnen schweifen. In der Nähe dieser Scheppe ragen zwei Pfähle aus dem Wasser hervor, worüber ein dritter quer genagelt ist und zum Aufhängen der ausgewundenen Wäsche dient. Vor Jahren nun trug sichs zu, dass eine Frau, die dort ebenfalls ihre Wäsche reinigen wollte, zu ihrem Schrecken den Wassernix in Gestalt ihres eigenen Knaben auf diesen Pfählen kauern sah. Vor Angst erzitterte das Herz der Mutter bei dem Anblick der Gefahr, in der ihr vermeintliches Kind schwebte. Die Kleidung allein liess einen geringen Zweifel zu, denn das Gespenst hatte nur blaue Beinkleider an und war im übrigen nackend.

„Heilige Mutter Gottes, Junge, was stellst du an“! schrie das geängstigte Weib. Da klatschte das Gespenst rücklings ins Wasser und verschwand. In Eile raffte sie zitternd ihre Wäsche zusammen und schlotterte ihrer Wohnung zu. Dort sah sie zu ihrer grossen Freude ihr geliebtes Kind heil wieder, drückte es an ihr Herz und hütete es von nun an mit doppelter Sorgfalt.

9.

Vor Jahren, wie noch in den Wiesengründen zwischen Kessel und Sabert grosse Teiche waren, da hatte der Wassermann daselbst

seinen Wohnplatz aufgeschlagen. Hier trieb er sein Wesen. Bald sass er am Ufer auf einem Erlenstock, bald lief er über den Wasserspiegel, als ob es fester Grund wäre, oder er schaute mit seinem rothaarigen Kopfe, auf dem bald ein rotes, bald ein grünes Mützchen sass, zum Wasser heraus, oder er wusch gar seine Wäsche und hing sie ins Ufergesträuch zum Trocknen auf.

Nun trug es sich zu, dass ein Bäuerlein aus dem Dorfe Kessel an einem dieser Teiche vorüber musste. Und obwohl es heller lichter Tag war, fürchtete er sich und wäre am liebsten wieder umgekehrt. Wie er nun beim Teiche angekommen war, sah er auf einmal lauter Jahrmarktbuden, in denen allerhand bunte Bänder und Stoffe ausgelegt waren. Das Bäuerlein fürchtete gleich, dass der Wassermann hinter diesem Spuke stecke. Richtig, wie er näher kam, sah er ein kleines, buckliges Männlein, das mit ausgespreizten Beinen querüber den Weg versperrte. Da erschrak der Bauer, griff aber nach seinem derben Knüppel und ging auf das Männlein los und that, als ob er sich nicht fürchte. Da sagte der Wassermann: „Willst du nicht Bänder kaufen, die Elle für drei Gröschel?“ Und er zog welche aus seinem breiten Maule heraus und wickelte sie geschickt wie ein Kaufmann um die Ballen; es waren wohl an die siebzig Ellen. Da sagte der Bauer: „Ja, ja heb' sie mir nur auf, bis ich wiederkomme. Ich geh jetzt und hole Geld“. Bei sich aber dachte er: du sollst mich nicht wieder sehen!

Der Wassermann liess ihn ungeschoren weitergehen und wartete und wartete. Doch der vorsichtige Bauer ging auf einem anderen Wege heim. Da wurde der Wassermann des Wartens müde, packte ein und sagte: „Um deine Gröschel ist mirs nicht, die Bänder aber kriegst du!“

Nun hatte der Bauer eine hübsche Tochter, die schon ein paarmal hätte heiraten können, wenns der Vater zugegeben hätte. Der Tag nach der erzählten Begebenheit war der erste Mai. Als nun der Bauer und seine Leute früh zum Fenster hinausschauten, sahen sie einen prächtigen Maibaum auf dem rote, grüne und blaue Schleifen in Menge hin- und herflatterten. Da klatschte die Tochter vor Freuden in die Hände. Der Vater aber erkannte die Bänder wieder und sagte: „Kätherl, greif die Bänder beileibe nicht an; der Wassermann hat sie drauf gehängt“. Da erschracken Mutter und Tochter und fürchteten sich vor einem Unglück. Der Vater aber sagte: „Esst nur zweibackenes Brot, da kann Euch der Wassermann nichts

anhaben". Und nachdem sie diesen Rat befolgt hatten, verschwanden über Nacht die Bänder[1]).

Um nicht einen zu grossen Raum einzunehmen, gebe ich von anderen mir vorliegenden deutsch-böhmischen Sagen nur die kennzeichnendsten Züge und nenne (insofern es nicht vielfach belegte Motive sind) den Ursprungsort.

Die vielen Wassermänner stehen unter der Herrschaft eines Wassermann-Königs (Deslawen). Der Wassermann (im Böhmerwalde ist auch der Name „Seemann" gebräuchlich) lebt in der Regel einsam. Ausnahmen sind bezeugt. Zwischen Libochowan und Lichtowitz ragen aus der Elbe zwei Steine hervor. Auf dem grösseren pflegt der Wassermann zu sitzen. „Der kleinere gehört seiner Frau." In der Nähe dieser Steine dürfen keine Kinder baden[2]). Als Fisch erscheint der Wassermann in Braunau[3]), als Frosch, Kröte oder Riesenfledermaus in Deslawen. Als ihn einmal ein Dorfpfarrer feierlich beschwören wollte, nahm er die Gestalt eines Priesters an (Irschings bei Deutsch-Brod). Gern sitzt er auf Wehren, Teichdämmen und Erlenstümpfen. Dabei kämmt er sein langes Haar (Tiebersschlag bei Neuhaus), flickt seine Kleider oder hält Bandwaren feil. Wenn er ins Wasser springt, wird es stürmisch bewegt. (Altsattel an der Eger.) Er hängt Kleider und Wäsche zum Trocknen an Pappeln, Weiden und Zäunen des Ufers. Vorübergehende, die darnach langen, zieht er ins Wasser. Das Gleiche passiert jenen Leuten, die ihn retten wollen, wenn er zur Täuschung in Gestalt eines Kindes ins Wasser fällt (Kottomirsch bei Lobositz). Ungetaufte Kinder tauscht er gegen Wechselbälge um (Bergreichenstein). Mit einem geweihten Rosenkranz kann man ihn fangen (Neuhaus). Zu Johanni, Procopi (4. Juli) und an Freitagen ist er Kindern besonders gefährlich.

---

[1]) Mitgeteilt vom Schulleiter J. A. Taubmann in Altschiedel bei Reichsstadt.

[2]) Mitteilung des Herrn Oberlehrers Joh. Haudeck in Leitmeritz.

[3]) Vgl. Weinhold in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 5 S. 123 und Verehrung der Quellen a. o. O. S. 29.

Der Glaube an den Wassermann ist noch in allen Teilen Deutsch-Böhmens (in ähnlicher Weise auch in den czechischen Gebieten) erhalten [1]). Alte Leute versichern feierlich, dass sie den Wassermann mit eigenen Augen gesehen hätten oder doch, dass ihre Eltern mit ihm zu schaffen gehabt. Unglücksfälle, die immer wieder im Wasser vorkommen, das unheimliche Gurgeln aufsprudelnder Quellen in Teichen, das gelegentliche Auftauchen hundertjähriger, ungewöhnlich grosser Karpfen, das unerwartete Erscheinen grösserer Wassertiere überhaupt, das Rauschen und Murmeln des fliessenden Wassers, das in Nacht und Einsamkeit auf lebhafte Gemüther grauenerregend wirken kann, nährt immer wieder die alte Mythe. In fortgeschrittenen Gegenden, wo die Erwachsenen selbst nicht mehr an den Wassergeist glauben, sucht man doch wenigstens die Kinder mit ihm zu schrecken, um ihnen so die Gefahren des Wassers leibhafter vor die Augen zu führen.

Die Phantasie der Kinderwelt beschäftigt der Wassermann nun freilich so sehr, dass sie sich seiner Person sogar bei einem volksmässigen Spiele bedienen, das ich zum Schlusse erwähnen möchte [2]). In Liebowis bei Dauba steht eines der Kinder, das den Wassermann darstellt, in einer Grube und sucht die um ihn herumspringenden Kinder zu haschen und zu sich fortzuziehen. Die Kinder singen dazu:

Wassermann zieh mich nej,
Ich möchte gerne drinne sein!

---

[1]) Man vgl. z. B. V. Grohmann, Sagen aus Böhmen, wo S. 148 bis 169 Wassermannsagen meist czechischen Ursprungs erzählt werden. Auf die vielen verstreut gedruckten deutsch-böhmischen Sagen und auf die zahlreichen Parallelen zu den oben angeführten Nummern kann ich hier natürlich nicht eingehen. Ich behalte mir aber eine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes vor für die Anmerkungen der von mir vorbereiteten Sammlung: Deutsche Sagen und Volkserzählungen aus Böhmen.

[2]) Zwei Wassermannspiele erwähnt Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel S. 578, einen Kinderreim u. a. Grimm, Deutsche Sagen Nr. 61.

Wer erhascht wird, muss dann den Wassermann spielen [1]). In Deutsch-Wernersdorf bei Braunau bilden die Kinder einen Kreis. Innerhalb des Kreises steht der Wassermann, ausserhalb geht ein zweites Kind und singt:

> Wossermannla reiss' mich nei,
> Reiss mich ne zu tief do nei,
> Dass ich ne drinne stecke blei [2]).

Ein Kinderreim aus Deslawen lautet:

> Wassermo(n), Wassermo(n),
> Fong die Kinna olla o.
> Die bravn, döi loss laafn,
> Die nixnützing, döi thou strofn.

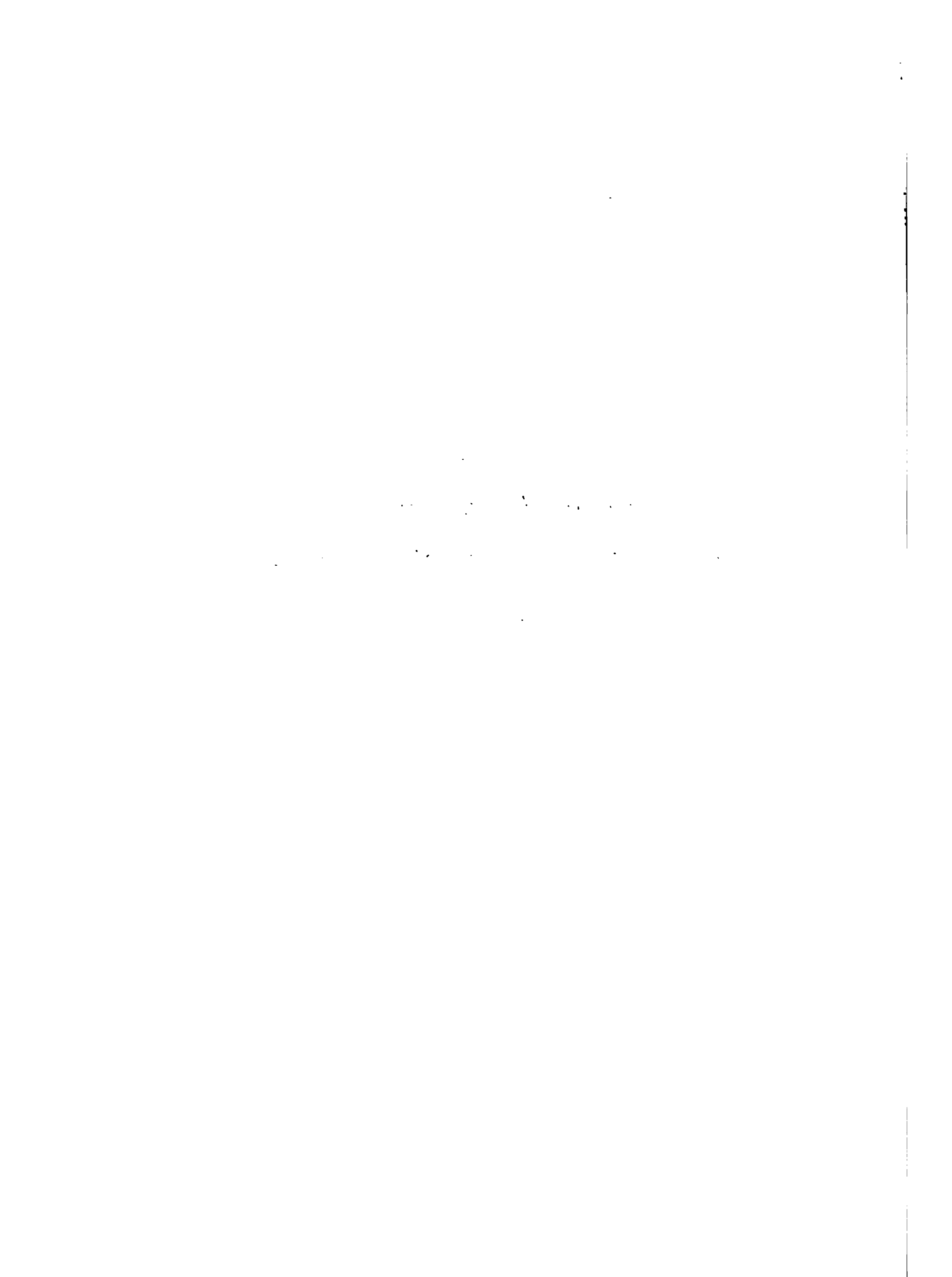
---

[1]) Mitgeteilt vom Oberlehrer J. Eichler.
[2]) Oberlehrer Benedikt Richter.

Zum Volkslied von den drei Winterrosen.

Von

Dr. Arthur Petak.



Unter den ältesten Volksliedern der Deutschen, die schon im 16. Jahrhundert gesammelt waren, gibt es nur ganz wenige, welche in fast unveränderter Form bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben. Den historischen Liedern wurde durch das geringere Verständnis, dem sie bei den späteren Geschlechtern begegnen mussten, nach und nach der Boden entzogen; die religiösen Lieder gingen teils in veränderter Form in die kirchlichen Gesangbücher über, teils lieferten sie die Melodien für neue weltliche Texte, sie wurden erst von der Wissenschaft in ihrem Dornröschenschlaf gestört.

Eine glücklichere Mittelstellung bewahrten sich blos die allgemein weltlichen Lieder. In dieser Gruppe nimmt das Lied von den drei Winterrosen durch seine vielfältige Verbreitung über die deutschen Länder einen hervorragenden Platz ein[1]; es ergibt sicht, dass dieses Lied noch heute von Schleswig-Holstein bis hinunter ins südliche Böhmen und Oberösterreich gesungen wird.

1.

Böhme[2]) führt fünf Fassungen dieses Volksliedes vollständig an. Wie indes eine genauere Vergleichung aller überhaupt noch gesungenen Fassungen mit den aus älterer

---

[1]) Schon Hruschka und Toischer (Deutsche Volkslieder aus Böhmen, hg. vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, Prag 1891) boten eine gedrängte Aufzählung der verschiedenen Fassungen (p. 507). Diese dankenswerte Zusammenstellung wird noch vervollständigt durch die grossartige Sammlung von Böhme (Deutscher Liederhort, umgearb. und fortges. von Franz M. Böhme, Leipzig 1893, I. Band p. 418—424, Nr. 117).

[2]) A. a. O.

Zeit handschriftlich überlieferten Texten zeigt, liegen blos zwei im Wesentlichen von einander abweichende Lieder vor, als deren Repräsentanten die bei Böhme mit *a* und *b* bezeichneten Texte zu gelten haben.

Beide Gruppen enthalten folgende gemeinsame Motive: Ein Reiter begehrt von einem Mädchen den Genuss einer Liebesnacht. Das Mädchen knüpft die Erfüllung dieses Wunsches an die Erwerbung der drei Winterrosen. Die gelingt dem Ritter und das Mädchen muss sich nun ihm ergeben.

Die erste Gruppe *(A)* hebt mit einer Brunnenszene an [1]). Nach den Worten des Mädchens macht sich der Ritter auf die Suche und nimmt schliesslich die Hilfe einer Malerin in Anspruch, so die Jungfrau überlistend. Diese selbst will sich weinend dem Scherze entziehen, aber der Ritter nimmt frohlockend den Preis des Sieges in Besitz. Ausserdem hat diese Gruppe im Gegensatz zur anderen allerlei Ausschmückungen und Erweiterungen erfahren, von denen noch zu reden sein wird.

Die andere Gruppe (*B*) zeigt als Einleitung die Begegnung auf der Heide [2]). Gruss und Rede des Reiters, sowie die Antwort des Mädchens sind wie in *A*. Dagegen findet der Reiter auf seinem Wege in der That drei Rosen und bricht sie ab. Bei ihrem Anblick lacht die Besiegte, die Rosen halten ihr den Verlust der Jungfräulichkeit vor.

Im Grossen und Ganzen liegt der Unterschied zwischen beiden Gruppen weniger in der Einleitung, welche in beiden

---

[1])
Es wolt ein Megdlein Wasser holn
Bei einem külen Brunnen,
Ein schneeweiss Hemdlein het sie an
Dadurch schein jr die Sunne;
Sie sicht sich hin, sie sicht sich umb,
Sie gedacht, sie wär alleine.

[2])
Es reit ein Herr mit seinem Knecht
Des Morgens in dem Thawe,
Was fand er uff der Heide stan?
Eine wunderschöne Jungfrawe.

Fällen typisch ist[1]), als in der Auffassung der dem Ritter gestellten Aufgabe; in *B* nämlich handelt es sich sozusagen um keine unlösbare Aufgabe, der Ritter findet ohne Weiteres die verlangten Rosen, zugleich hat das Mädchen den Wunsch, dass ihre Forderung erfüllt werde[2]). In der Gruppe *A* hingegen will das Mädchen die unliebsame Werbung durch eine unausführbare Bedingung abschütteln; auch wahrt sie sich gegen die Unterwerfung unter die schlaue Lösung der Aufgabe.

Die wertvolle Schlussfolgerung aus dieser Vergleichung ergiebt sich, wenn man bedenkt, dass beide Gruppen neben einander bis auf den heutigen Tag lebendig sich erhalten haben, ohne etwas an dem eben angeführten wesentlichen Unterschiede einzubüssen; dazu kommt noch, dass schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts, wie die Liederbücher[3]) zeigen, eine ausgesprochene Trennung vollzogen war. Denn um so höher ist infolgedessen das Alter jenes nicht mehr erhaltenen Liedes hinaufzurücken, aus welchem beide Gruppen ihren Ursprung genommen haben.

Allerdings ist bei dieser Annahme die Möglichkeit ausser Acht gelassen, dass die eine Gruppe aus der anderen hervorgegangen sei; in diesem Falle müsste aus inneren Gründen wohl *B* die Priorität zuerkannt werden und *A* als eine Ausschmückung und daraus sich ergebende Umwandlung des Rosenauffindungsmotives aufgefasst werden. Allein auch dann muss die Umgestaltung schon lange vor der Niederschreibung vor sich gegangen sein.

II.

Noch einige allgemeine Bemerkungen zu den einzelnen Motiven oder zu der Ausschmückung derselben im Laufe der Zeit.

---

[1]) Vgl. zu „Es wollt ein Mädchen Wasser holen“ Böhme Nr. 11b, 120c, 219c u. a. und zu „Es ritt ein Herr mit seinem Knecht“ Böhme Nr. 77, 105, 185, 219a u. a.

[2]) Vgl. „er schütt's der Magd in Geren frei
nach allem ihren Willen.“

[3]) Johann Ott, Liederbuch, Nürnberg 1534, Nr. 62, Georg Forster, Nürnberg 1540, Nr. 23, Berkreyen, Nürnberg 1547, Nr. 12 u. s. f.

Statt der typischen Einleitung „Es wollt ein Mädel Wasser holen bei einem kühlen Brunnen“[1]) bietet ein Lied[2]) der Gruppe *A* den in vielen erotischen Volksliedern beliebten Anfang „Es wollt ein Mädchen früh aufstehn“[3]), dagegen lautet eine handschriftliche Form aus dem 15. oder 16. Jahrhundert[4]) „Ich weiss mir ein haselen Streuchelein, Das neget sich zu der Erden, Ich weiss mir ein hüpsches Metelein, Das soll mir eigen werden“[5]).

Der reizende Zug, den die Gruppe *A* durch die Schilderung des Mädchens am Brunnen bietet „Ein schneeweiss Hemdlein het sie an, Dadurch schein jr die Sunne, Sie sicht sich hin, sie sicht sich umb, Sie gedacht, sie wär alleine“[6]), hat Uhland[7]) zu der Auslegung verleitet, dass der Leib des Mädchens mit der Sonne verglichen werde, wobei er zur Erhärtung seiner Ansicht auf *Gudrun* 1219,3 *Erec* 325 ff. 335 ff. verweist. Indes ist doch wohl nur gemeint: die Sonne, d. h. die Strahlen der Sonne, durchdringen das dünne, helle Gewand, so dass man die Formen des Körpers sehen kann. In diesem Sinne bietet auch eine Fassung aus

---

[1]) Von welcher blos zwei Fassungen aus Böhmen merklich abweichen, indem sie das volkstümliche „kühl“ durch „frisch“ ersetzen und die Wendung „in einem Brunnen“ zeigen. Vielleicht ist hier ausdrücklich an eine Brunnenhütte gedacht, wie man sie häufig in alten Schlössern Mährens und Böhmens findet.

[2]) Vgl. Heinrich Pröhle, Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele, Aschersleben 1855, p. 36, Nr. 22a.

[3]) Vgl. Böhme Nr. 58b, 96, 121, 208 u. a.

[4]) Bei Böhme a. a. O. p. 421, Nr. 117c, Franz Ludwig Mittler, Deutsche Volkslieder, Frankfurt a. M. 1865, p. 259 Nr. 316.

[5]) Vielleicht ist uns hier die Form des ursprünglichen Liedes erhalten, welches Quelle für beide Gruppen wurde, indem statt dieses unvermittelten Anfanges die Begegnung einerseits beim Brunnen, anderseits auf der tauigen Wiese zur Einleitung gemacht wurde. Vgl. übrigens Böhme Nr. 174.

[6]) Diese Worte zeigen übereinstimmend fast alle Lieder der Gruppe *A*. Eine Fassung aus Böhmen *(a)* bietet ungeschickt „Kleidlein“, andere lassen diese Strophe fort.

[7]) Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Stuttgart 1866, III. Band p. 212.

Böhmen „darein scheint ihr die Sonne“ [1]), während andere Fassungen [2]) das Hemd mit der Sonne vergleichen [3]).

Im folgenden ist es interessant, dass in zwei böhmischen Fassungen (*d, e*) der Ritter mit seinem Knecht kommt, wie in der Gruppe *B*. Eine Fassung aus Hessen [4]) bietet „Da kam dem reichen Grafen sein Sohn“. Drolliger ist der Wortlaut aus dem Kuhländchen [5]).

In der Liebeswerbung des Ritters zeigt sich wieder ein bis auf den heutigen Tag erhaltener Unterschied zwischen den beiden Gruppen. *A* bietet „Wollt ihr dies Jahr mein Schlafbuhl sein“, in *B* heisst es immer „Wollt Gott, ich sollt heut bei euch sein“.

Zu der Forderung des Mädchens „Und Euer Schlafbuhl bin ich nicht, Ihr bringet mir dann drei Rosen; Die dies Jahr gewachsen sein, Wohl zwischen Weihnacht(en) und Ostern“ verhalten sich beide Gruppen ziemlich gleich; ohne wesentliche Abweichung sagt *B*: „Die in dem Winter gewachsen sein, Und stehn in voller Blüte“ [6]). Was zunächst die Dreizahl anbelangt, so ist dieselbe typisch für die Volksdichtung [7]). Ueber die Bedeutung der drei Rosen hat Losch

---

[1]) *e* bei Hruschka und Toischer.

[2]) Otto Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, Marburg 1885, p. 98 Nr. 114 und Alexander Reifferscheid, Westphälische Volkslieder in Wort und Weise, Heilbronn 1879, p. 20 Nr. 10; vgl. Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder aus Schleswig-Holstein und Lauenburg, Kiel 1845, p. 608.

[3]) „Das glänzt (scheint heller) als wie die Sonne.“

[4]) Mittler a. a. O. p. 262 Nr. 320; eine vielfach verderbte Fassung mit auffallenden Widersprüchen, später jäh abbrechend.

[5]) „Grüsst sie in sieben Sprachen“ vgl. Meinert, Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, Wien und Hamburg 1817, p. 95 Nr. 50; die Uebersetzung nach L. Erk im „Liederhort“.

[6]) Wenn Erk auch hier „Wohl zwischen Weihnacht und Ostern“ schreibt, so ist zu beachten, dass er dies mit Bewusstsein nach dem „Bergliederbüchlein“ aus dem Jahre 1740 p. 153 änderte; vgl. Böhme I. p. 420.

[7]) Sage, Lied und Märchen bieten ungezählte Beispiele.

in einer Spezialuntersuchung gehandelt [1]). Zu der Formel „wohl zwischen Weihnachten und Ostern“ vgl. Grimm [2]). Die schwierigste Frage erwächst aus der Gestaltung des Motives in *B*, wo der Ritter die Blumen in einem Wintergarten findet. Schon Böhme [3]) bezweifelt mit Recht, dass hier eine Anlehnung an den italienischen Dichter Graf Matteo Maria Bojardo [4]) stattgefunden habe. Ebenso unsicher wäre die Vermutung eines Zusammenhanges mit dem Rosengarten der deutschen Heldensage auf Grund einer falschen Analogie [5]).

Zu dem Motiv hingegen von der unlösbaren Aufgabe, wie es in *A* vorliegt, gibt es Analogien verschiedener Art. Namentlich wäre Boccaccio anzuführen [6]).

In der Ausschmückung der ganzen Rosenauffindungsszene konnten sich die einzelnen Lieder nicht genug thun. Zunächst wurden die Farben der drei Rosen eingeschoben [7]). Dann wurde das Malen der drei Rosen breit geschildert und die Empfindungen des Ritters nach Vollendung jeder einzelnen Rose in einer Klimax ausgedrückt [8]), während die älteren Fassungen nur die Worte enthielten: „Und da die Rosen gemalet waren, Da hub er an zu singen: Frew dich, feins

---

[1]) „Einiges über die Beziehungen unserer Vorfahren zu den Pflanzen,“ Litter. Beilage des Stuttgarter Anzeig. für Württemberg, 1893, Nr. 10. Losch will Motive aus der Baldersage wiedererkennen.

[2]) Kinder- und Hausmärchen.

[3]) A. a. O. p. 421.

[4]) Dieser Meinung war nämlich Goethe. Uebrigens wäre ebenso auf Boccaccio (95. Erzählung) zu verweisen.

[5]) Vgl. auch Hans Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels, eine litterarische Studie, Leipzig 1896, 3. Kapitel, Beziehungen des Sch. zum Rosengarten der Mythe.

[6]) Scheinbar unlösbare Bedingung an den Liebenden in der 29., an die Liebende in der 69. Erzählung.

[7]) Vgl. die beiden Lieder bei Pröhle, ferner Fr. W. Frhr. von Ditfurth Fränkische Volkslieder, Leipzig 1855, II. Teil Nr. 58, und Hruschka *a, b, c*. Doch sind die Farben nicht immer dieselben.

[8]) Vgl. Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842, pag. 132 Nr. 112, sowie ein anderes Lied aus Schlesien bei Mittler a. a. O. p. 261 Nr. 319, und das Kuhländchenlied.

Megdlein, wo du bist! Drei Rosen thu ich dir bringen." Endlich wurden sogar noch die drei Töchter der Malerin eingeführt [1]).

Die böhmischen Fassungen bringen einen Maler statt der Malerin. Im Kuhländchen müssen die drei Rosen an einem Stiele sein [2]). Ein über die Grenze ungesuchter Naivetät hinausgehendes Einschiebsel stammt von ungeschickter Hand [3]).

Parallel mit den angeführten Erweiterungen gehen jene von der Rückkehr des Ritters. Statt des einfachen „Das Megdlein an dem Laden stund, Gar bitterlich thet sie weinen" bringen die beiden schlesischen Lieder [4]): „Ach Mädel, liebes Mädel mein, Mach auf, ich bin dafüre". [5]); hierauf wird analog der früher besprochenen Klimax das Benehmen des Mädchens beim Empfange jeder einzelnen Rose ausgemalt.

Im folgenden sind die Worte des Mädchens „Ich habs im Schimpff geredt" [6]) charakteristisch für alle Fassungen der Gruppe *A*. Dagegen trennt sich hier von dieser Gruppe eine kleine Unterabteilung los, in welcher das Mädchen, List gegen List setzend, sich nicht ergiebt, indem nach Art der mittelalterlichen bîspel Rätselfragen in Wechselrede behandelt werden, wobei schliesslich der Ritter resultatlos abziehen

---

[1]) Im Kuhländchen nämlich ist folgende Strophe eingeschoben:

Frau Malerin war ein geschwindes Weib,
Drei Töchter halfen ihr malen;
Die eine malte rot, die andre weiss,
Die dritt' konnt allerhand malen.

[2]) So auch zu sehen über der Einfahrt eines alten Hauses in Linz. Vgl. ferner Böhme Nr. 390, 4.

[3]) Bei Pröhle nämlich (a. a. O. Nr. 22 *A*) will das Mädchen vorher die Mutter fragen, ob sie bei dem Ritter schlafen kann; und sie fügt hinzu: Und dann so thu ichs doch noch nicht, Schenkst du mir erst drei Rosen u. s. w.

[4]) Vgl. Anm. 8 auf S. 98.

[5]) Bekannte Scene aus den der „Lenore" Bürgers zugrundeliegenden Volksliedern. Vgl. Böhme Nr. 197.

[6]) Diese Wendung, in welcher „Schimpf" nach alter Weise für „Scherz" steht, samt der folgenden Erwiderung des Ritters: „Gar schimpflich wolln wirs wagen" blieb bis heute unverändert erhalten.

muss [1]). Die übrigen Lieder der Gruppe *A* bieten zum Schlusse das mittelalterliche so bist du mîn, so bin ich dîn.

Bezüglich des Abschlusses in der Gruppe *B* ist ausser dem schon früher Gesagten zu bemerken, dass auch hier Erweiterungen stattfanden, teils durch einen Dialog zwischen Ritter und Mädchen [2]), teils durch einen Monolog des Ritters [3]).

---

[1]) Vgl. Pröhle a. a. O. Nr. 22 *B*; Ditfurth a. a. O. Die böhmischen Fassungen *d* und *e* schliessen in gleichem Sinne ab. Bei Böhme fehlt diese Gruppe.

[2]) Vgl. Wunderhorn I. Band p. 307 und F. K. Erlach, Die Volkslieder der Deutschen, Mannheim 1834 ff., II. Band p. 112.

[3]) Vgl. H. von Zurmühlen, Des Dulkener Fiedlers Liederbuch, Viersen 1875, p. 14 Nr. 18.

Ein Tiroler Passionsspiel in Steiermark.

Von

Joseph Eduard Wackernell.

Unter den Dramen, die Anton Schlossar, der fleissige Sammler Steirischer Volksdichtungen, in den zwei Bänden seiner „Deutschen Volksschauspiele aus Steiermark" (Halle, Niemeyer, 1891) aufgeschichtet hat, lagern auch zwei Passionsspiele. Das eine stammt aus Kärnten, passt eigentlich nicht in den Rahmen der Sammlung und wurde vom Herausgeber offenbar nur so im Vorübergehen als willkommene Beigabe mitgenommen; ein sehr junges Stück, ganz modern in Sprache und Rhythmik. Das andere wurde in Steiermark (zu Gaishorn im Paltenthal) gefunden und als in dieser Gegend aufgeführt nachgewiesen. Der Herausgeber vermutet darin „den Originaltext des alten Passionsspiels, das in Steiermark zur Darstellung gelangte" (I, 331). Es ist jedenfalls älter als jenes aus Kärnten, doch gleichfalls von geringem poetischen und dramatischen Wert: roh in Ton und Auffassung, sprunghaft in der Ausführung. Schon der wiederholte Wechsel zwischen Versen, Halbversen, Reimprosa und völliger Prosa macht augenscheinlich, was bereits der Herausgeber richtig vermutete: dass wir ein merkwürdiges Konglomerat aus verschiedenen älteren und jüngeren Bestandteilen vor uns haben. J. J. Ammann hat in Weinholds Zeitschrift für Volkskunde (1893, S. 315 ff.) untersucht, wie viel davon auf Pater Cochems Leidenchristibuch und wie viel auf die Passionsspiele des Böhmerwaldes zurückgehen dürfte; es handelte sich dabei in erster Linie um die Prosastellen. Noch bleiben viele Teile, die sich weder da noch dort anknüpfen lassen; sie tragen hauptsächlich Versform, was von vornherein wahrscheinlich macht, dass sie zum älteren Bestande gehören; denn die alten deutschen Passionsspiele erscheinen ja ausnahmslos im Verskleide, und erst die spätere Zeit begnügte sich auch mit

Prosa, ähnlich wie sie das Versepos zum Prosaroman entarten liess.

Dem Stücke fehlt neben mehreren anderen Szenen das Abendmahl; erst in einem beigelegten Quartheft (die eigentliche Handschrift hat Folio) wurde es vom ersten Schreiber oder einem späteren hinzugefügt. Bei der Wichtigkeit gerade dieser Szene, welche sonst den Mittelpunkt des ersten Passionsteiles (bezw. -Spieles) bildet, ist das auffallend und erinnerte mich sofort an eine andere Handschrift mit derselben Eigenheit. Unter den jüngeren Tiroler Passionen fand sich in Kastelruth (nordöstlich von Bozen), wo derartige Spiele durch längere Zeit aufgeführt wurden, eine Handschrift (wie jene zu Gaishorn aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts) ohne Abendmahlszene. Die genauere Vergleichung beider überraschte mit dem Ergebnis, dass sie in verwandtschaftlichem Zusammenhange stehen. Am schlagendsten tritt er in der Szene hervor, wo Christus von seiner Mutter und ihrer Begleitung Abschied nimmt. Ich setze den Kastelruther Text her.

Urlaubnehmung.

Christus und Maria sammt die (so!) 3 Jünger wie auch Magdalena, Martha und Judas.

Christus: *Die Lieb, o liebste Mutter mein,*
Die ich zu dir thu tragen,
Hat gmacht, dass dir entdeckt soll seyn
Mein Leiden, Schmerz und Plagen:
5 *Allein wegen der Menschen Sünd* — Fol. 23 b
Werd ich gekreuzigt werden;
Barmherzigkeit dadurch erfind,
Heil wird seyn auf Erden.

Maria: *Ach Sohn, du einziger Tröster mein!*
10 *Ein Bitt gewehr der Mutter dein:*
Weil es nun ist zum Sterben,
Lass mich noch[1]) *eins erwerben.*

Christus: *Sag an, mein mütterliche Treu,*
Was willst von mir begehren?
15 *Du weisst, dass ein Kind schuldig sey,*
Der Mutter Bitt zu gewehren.

---

[1]) Das *noch* meint: noch vor deinem Tode.

Sterben muss ich, das sag ich dir,
Und merke auch beyneben:
Begehre, was du willst von mir,
20 *Allein nur nicht das Leben.*

Maria: *Weil es nun nicht kann anderst seyn,*
Als gehen zur Marter und Todes Pein,
So bitt ich dich: erlaube mir,
Dass ich in Tod mag gehn mit dir.

25 Christus: *Ach liebste Mutter, das kann nicht seyn,*
Umsonst ist dein Verlangen,
Dieweilen nur an mir allein
Das Menschen Heil thut hangen; Fol. 24
Dann Gott, der himmlische Vater mein,
30 *Thut meinen Tod begehren,*
Dieweil ich muss derjene seyn
Kann ich dein Bitt nicht gewehren.

Maria: *Ach weh! hab ich ein solchen Trost,*
Mein Sohn, um dich verschuldet?
35 *Hast mich so viel Mühe gekost,*
Ich werd von dir enthuldet;
Hast mir sonst nie ein Bitt versagt,
Jetzt kann ich nichts verlangen.
So seys dann schmerzlich Gott geklagt!
40 *Was soll ich nun anfangen?*

Christus: *Mein Mutter, ich muss doch einmal*
Von dir, die Zeit ist kommen.
Seegne dich Gott zu tausendmal,
Nun heisst es Urlaub gnohmen.
45 *Bedanke mich zu tausendmalen*
Für deiner Treu und Liebe,
Gott woll es dir einst dort bezahlen!
Dich nicht so sehr betriebe.

Maria: *Zu deinen Füssen ich mich leg,* Fol. 24 b
50 *Mein Schatz, mein Kind, mein Leben!*
Lass mich noch einen kleinen Weg
Mitgehen, das Gleit zu geben.

Christus: *Mein mütterliches Herz, mein Schatz,*
Steh auf und lass dein Heulen!
55 *Wir seynd schon auf dem Musterplatz,*
Wir müssen uns abtheilen.

Maria: *Ach weh! so muss ich schon zuruck*
Und kann nichts mehr erwerben!
Mein Herz bricht mir in tausend Stuck,

60 *Vor Leid muss ich jetzt sterben!*
Nun küss ich dich zum letztenmal,
So bring ich nicht mehr zwegen,
Bitt dich zu tausendmal
Um deinen heilgen Seegen.

65 *Christus:* *Sey nur getröst, mein edles Herz,*
Mit Freuden leid ich Pein und Schmerz.
Der Seegen mein der bleib bey dir,
Mein bester Trost, o Engelzier!
Nun will ich mich mit Freud behend
70 *Ergeben in meiner Feinde Händ.*

Petrus: *Behüt dich Gott, betrübte Jungfrau,*
Leb getröst, das Leid lass fahren; **Fol. 25**
Nicht lang soll gwehrn das Trauer Bschau.
Gott wolle dich bewahren!

75 *Judas:* *Es muss doch seyn, ist schon beschlossen:*
Sein Blut für die Welt muss seyn vergossen;
Doch wollen wir ihm allzeit treu seyn,
Ja selbst mit ihm in Tod gehen ein.

Maria: *Das bitt ich jeden insonderheit,*
Dass ihr mein Sohn getreu verbleibt:
80 *Ihr wollt ihm bis in Tod beystehen,*
Weil ich dann muss von hinnen gehen.

Johannes: *O liebste Freundin, bis in den Tod*
Soll mich nichts söndern von meinen Gott!
Allzeit ihm will getreu verbleiben,
85 *Kein Schrecken mich darvon soll treiben.*

Jackob: *Maria, du sollst dich nicht betrüben:*
Bis ans End wir Jesum lieben,
Jederzeit wir mit ihm seyn,
Sollts auch kommen zu der Pein.

90 *Petrus:* *Nicht nur zur Pein, sondern auch zum Tod* **Fol. 25b**
Will ich begleiten meinen Gott,
Beschützen ihn zu aller Stund,
Soll ich auch selbsten gehn zu Grund.

Johannes: *So leb dann wohl, thu nicht mehr trauern.*
95 *Lebt auch wohl, ihr betrübte Frauen,*
Euer Leid wird nicht lang wehrn,
Es wird sich bald in Freud verkehrn.

Magdalena: *Dies wird uns gute Zeitung seyn!*
Ich befehl euch alle dem Herrn mein,
100 *Helft wenigst ihr mitleiden.*

Martha: *Ich dank euch euer Lieb und Treu,*
Und setz noch diese Bitt hinbey,
Ihr wollet Nachricht geben.

Alle 3 Frauen: *Das bitten wir alle insgemein,*
105 *Ihr wollt allzeit bey Christo seyn,*
Ihm beystehn in seiner Noth,
Begleiten wollet bis in den Tod.

Jackob: *Hab schon gesagt, es bleibt darbey:*
Jesu will allzeit bleiben treu.

110 *Judas:* *Ich werd ihn niemals verlassen,* Fol. 26
Den ich ja lieb über die massen;
Doch darfen wir nicht länger verweilen,
Die Zeit mahnet an, wir müssen eilen.

Christus: *Die Zeit naht an, ich merk es wohl,*
115 *Dass ich verrathen werden soll.*
Drum seegn ich euch zum letztenmal:
Mutter, leb wohl, ihr Frauen all.

(Christus gehet mit seinen Jüngern ab.)

Maria: *Ich sink dahin, all Freud ist hin,*
All Kräften sich verliehren!
120 *Entseelet ich schon gleichsam bin,*
Kein Leben mehr thu spühren;
Die Lieb allein noch reden macht,
Da ich seiner gedenke;
Auf alle Weg und Mittel tracht,
125 *Wie ich mein Herz ihm schenke.*

Martha: *Wie ich Jesum bedauren thu,*
Kann ich nicht genug erklären.
Mein Herz hat weder Rast noch Ruh,
Das Leid thut sich vermehren.

130 *Magdalena:* *Liebste Schwester, lass uns gehen,* Fol. 26 b
Ich kann nicht mehr verbleiben;
Weil ich nicht kann bey Jesu stehen,
Vor Angst muss ich ableiben.

Maria: *Ach weh! mein Leben endt sich gar*
135 *Vor Traurigkeit und Schmerz:*
Das sieht ein jeder Sonnenklar,
Vor Leid zerspringt mein Herz!
Wann ich nicht mehr mein Sohn kann haben,
Kann ich nicht länger leben,
140 *Niemand der kann mein Herz noch laben,*
Sonst ist nun alls vergeben.

Vergleichen wir damit die entsprechende Szene des Steirer Spiels in Schlossars Abdruck V. 220—387, so ergeben sich 55 Verse — von ein paar Varianten abgesehen — als wortgetreue Uebereinstimmung, und zwar stellen sich K. 10—20 zu St. 264—75; K. 21 f. zu St. 276—78 und K. 23 f. zu St. 330—31, vergl. auch St. 231 f.; ferner K. 25—52 zu St. 332—360; K. 53—56 zu St. 364—66; K. 57—64 zu St. 372—79. Alle Verse des Kastelruther Spiels von 10—64 sind also auch im Steirer enthalten; aber nicht alle Steirer im Kastelruther.

Von den Varianten in diesen gemeinsamen Versen hebe ich die beiden bedeutendsten hervor. St. 342 f.

Hast nicht gnug glitten Hitz und Frost,
Dies alles gern geduldet?

passen nicht in den Zusammenhang: Maria beklagt sich, dass Christus ihr jetzt keinen Trost gewähre, was ihr um so schmerzlicher falle, als er ihr sonst niemals eine Bitte versagt hat. Was soll mitten in dieser Klage der Hinweis, dass Christus bereits genug Hitze und Kälte erduldet habe? Das sind gar nicht einmal die Leiden, die ihm drohen! Dagegen passten die beiden Verse in K. treffend in den Zusammenhang: um die Klage über die Ablehnung der Bitte zu verstärken, verweist Maria ihren Sohn auf die vielen Mühsale, die sie seinetwegen ertragen hat, und äussert die Besorgnis, dass er ihr seine Huld entziehe. Die Stelle in St. macht den Eindruck, als wenn in der Vorlage eine Lücke gewesen wäre, die dann St. in sinnplatter Weise ausgefüllt hat. K. enthält jedenfalls das Ursprünglichere und kann nicht aus St. geflossen sein.

Das umgekehrte Ergebnis liefert die zweite Variante: St. 352—54:

Bedank mich gegen dir gar schön . . .
Ewig sollst haben deinen Lohn.

Dass in diesem Falle K. 45—47 geändert, ergiebt schon eine metrische Beobachtung: es stehen vier klingende Reime nach einander, während sonst in dieser Partie regelmässig sich zwei klingende mit zwei stumpfen kreuzen. Wahr-

scheinlich wurde K. durch das alte unverstandene Adverb *schon* zur Korrektur veranlasst. Hätte der Steirer Passion den Text von K. vor sich gehabt, würde er sicher nicht die glatte Stelle geändert und das altertümliche Adverb eingesetzt haben, das auch ihm unverständlich war; denn er schreibt gegen den Reim *schön*. Es ist somit weder St. aus K. noch K. aus St. geflossen; sondern beide müssen auf eine fernere Vorlage zurückgehen, die gleichfalls schon mit Fehlern behaftet war, welche sich auf die Nachkommen vererbten. So findet sich z. B. gleich zwischen K. 40 und 41, St. 347 und 348 eine Lücke: Christus versucht hier gar nicht seine Mutter durch den Hinweis auf die göttliche Vorherbestimmung oder auf seine baldige Auferstehung oder dergleichen zu trösten, wie es in anderen Passionsspielen und auch hier sonst der Fall ist; sondern führte den Dialog dem Ende zu durch den einfachen Hinweis, dass die Zeit zum Scheiden gekommen sei; es muss wenigstens eine Rede und Gegenrede ausgefallen sein.

Ausser diesen gemeinsamen Versen enthält jeder der beiden Passionen auch solche, die im anderen nicht enthalten sind: St. im Anfang und in der Mitte, K. am Schlusse dieser Szene. K. 1—8, St. 220—27 und 236—42 lassen die ehemals gleiche Textgrundlage noch durchschimmern; dazwischen und nachher hat St. interpoliert, wie schon die inneren Widersprüche bezeugen. Wir wollen sehen. St. 231 beginnt Maria ihren Sohn zu bitten und zwar zuerst, dass sie mit ihm gehen dürfe; denn ohne ihn zu leben, wäre ihr Tod. Nach der Ablehnung dieser Bitte folgt 262 ff. die weitere: Christus möge doch seinen Abschied (und damit natürlich sein Leiden und Sterben) aufschieben. Dieser Bitte folgt nun keine Ablehnung wie der früheren und den folgenden, sondern Christus antwortet gar nicht darauf, und Maria fährt ohne weiteres fort:

Gewähr mir nur ein treue Bitt,
265 *Weil es ist nun zum Sterben,*
Ach liebster Schatz, versag mirs nit,
Lass mir die Gnad erwerben.

Worauf Christus erwidert:

Sag an, meine mütterliche Treu:
Was willst von mir begehren?
270 *Weiss, dass ein Kind ja schuldig sei,*
Der Mutter Bitt zu gewähren *u. s. w.*

Also Christus fragt hier erst, um was sie bitten wolle, und verspricht ihr zu gewähren, weil das ein Kind seiner Mutter ja schuldig sei — er weiss demnach nichts von der unmittelbar vorausgehenden, noch nicht beantworteten Bitte Marias, und noch weniger davon, dass er ihr bereits eine abgeschlagen hat! Diese Verse sind somit später interpoliert. Zwischen 263 und 64 ist die Leimstelle, wo die vorausgehenden jüngeren Verse an die folgenden alten angeschlossen wurden. Und mit 264 beginnt auch die Uebereinstimmung zwischen St. und K. sowie die erste Bitte in K. Der Kastelruther Passion hat demnach hier den alten Text besser bewahrt. Ich sage ausdrücklich: besser; denn kleinere Veränderungen sind auch an seiner Fassung zu verspüren, wie schon die Reimpaare statt der gekreuzten Reime erkennen lassen: wahrscheinlich wurden Klagen Marias über den ihr soeben geoffenbarten Tod Christi ausgeworfen, wie sie St. 244—251 bietet, ja die *verdammte Sünd* in V. 250 klingt ähnlich einer direkten Antwort auf *der Menschen Sünd* in K. 5. Wie dem aber auch sei, gewiss ist, dass St. Bitten Marias interpoliert hat. Wenn dafür noch ein weiterer Beweis nötig wäre, könnte er aus den folgenden Versen in St. (280—338) geführt werden, wo Maria wieder ihre Bitten beginnt und dieselben sogar mit genauen Zahlen versieht: die erste, andre, dritte Bitt. Wenn die früheren Bittverse bei Ausarbeitung dieser Stelle schon vorhanden gewesen wären, hätten diese Bitten als die dritte, vierte und fünfte bezeichnet werden müssen.

Aus dieser Erwägung ergiebt sich andererseits, dass wenigstens der wesentliche Inhalt dieser bezifferten Bitten alt ist. Bei der dritten Bitte Marias, mit ihrem Sohne sterben zu dürfen, ist es evident, da sie auch in K. 24 enthalten ist; aber die beiden anderen fehlen hier. K. hat also aus-

geworfen, und wieder finden wir schon in der äusseren Form die Bestätigung dafür: die Verse in der Lückenstellung K. 21—24 haben nicht gekreuzte, sondern gepaarte Reime, und zwar sind sie in K. folgendermassen zusammengeflickt: das erste Verspaar entspricht St. 276 und 278, die vor der Lücke, das zweite Verspaar entspricht St. 330 und 31, die nach der Lücke stehen.

Enthalten nun die in K. fehlenden Verse St. 279—329 alten echten Text, so bleibt noch immer die Frage, ob alle diese Verse ursprünglich sind. Sie muss verneint werden. Wenn wir die beiden ersten Bitten genauer ansehen, zeigt sich, dass sie dasselbe verlangen. Zuerst bittet Maria, ihr Sohn soll sich nicht so *schmerzlich morden* lassen; Jesus antwortet:

286 *Weil Adam durch des Baumes Frucht*
Verloren hat sein Leben,
So muss ich auch mit meinem Tod
Am Holz das Leben erwerben u. s. w.

Maria will also verhindern, dass ihr Sohn gekreuzigt werde; Jesus dagegen legt dar, dass gerade der Kreuztod notwendig sei. Nichtsdestoweniger fährt Maria fort:

292 *Mein liebstes Kind, seis Gott geklagt!*
Was muss ich dann anfangen?
Die erste Bitt ist nun versagt,
Kein Gnad kann ich erlangen.
So mach ich jetzt die andre Bitt,
Fall dir zu deinen Füssen:
Stirb einen solchen Tod doch nit:
Lass mich der Lieb geniessen.

Das ist ungeschickt, ja sinnlos. Eine der beiden Bitten muss später von einem wenig aufmerksamen Interpolator eingeschoben worden sein; ich glaube die erste, weil sich nachweisen lässt, dass schon die Anfangsverse dieser Bitte in St. geändert wurden. Maria beginnt:

276 *Weil es dann nicht kann anders sein*
Und muss doch sein gestorben,
Und wird mit deinem Kreuz und Pein
Das menschlich Heil erworben u. s. w.

Wenn Maria hier schon einsieht, die Menschen seien nur durch das Kreuz zu erlösen, warum bittet sie dann weiterhin zweimal, dass dieser Tod vermieden werden möge? Wir haben bereits oben gehört, dass der erste und dritte Vers auch in K. überliefert ist und zwar besser; denn hier steht *Marter* statt *Kreuz* und *Todespein* statt *Pein* (nebenbei bemerkt: wieder ein Beleg, dass K. von St. unbeeinflusst ist). Die zweite Bitte dagegen, die also eigentlich die erste ist, wird ursprünglich sein. Auch im alten Haller Passion (meine Ausgabe S. 291) lautet die erste Bitte, Jesus möge einen anderen als den schmerzlichen Kreuztod wählen, und ebenda begegnet dieselbe Ablehnung durch den Hinweis auf die Vorherbestimmung Gottes wie in St. 302 ff.

Es bleiben also nur zwei Bitten; auch der Haller Passion kennt nur zwei, von denen die zweite etwas abweicht: in H. verlangt Maria vor ihrem Sohn zu sterben, was jedenfalls passender ist, als mit ihm.

Warum ich den alten Haller Passion zum Vergleich herbeiziehe? Darauf werde ich sofort die Antwort geben; ich will mir vorerst nur einen grösseren Zusammenhang dafür suchen, die Plusverse in K. am Ende der Szene besprechen, auch die Frage aufwerfen, ob dieser Interpolator hier identisch sei mit jenem, der schon früher zwei Bitten eingeschoben hat. Ich glaube nicht; denn hätte dieser die erste Interpolation gleichfalls besorgt, sie dann naturgemäss bereits vor sich gehabt, als er die spätere einschob, so würde er jene zwei Bitten, da er nun einmal auf das Beziffern aus war, auch mitgezählt haben und nicht nur bis drei, sondern bis fünf gekommen sein. Jene zwei Bitten werden später entstanden sein und zwar durch einen Interpolator, der die seinen nicht zählte und die folgenden gezählten mechanisch dazu abschrieb. Demnach liegen in St. wenigstens zwei Schichten über dem Text der ursprünglichen gemeinsamen Vorlage, vielleicht sind deren noch mehr; dieser Seite der Untersuchung gehe ich nicht weiter nach, auch die Frage nach der Beschaffenheit der Vorlage lasse ich bei Seite

liegen, zumal sie bei den vorliegenden Textverhältnissen nur hypothetische Beantwortung finden könnte.

Am Ende der Szene hat hauptsächlich K. geändert. Die Verse von St. 380—87 finden sich in K. zerstreut und zwar St. 382 f. in K. 69 f.; 380 f. in 116 f. und 386 f. in 96 f. Schon die plötzlichen Reimpaare in K. bezeugen wieder den Ueberarbeiter, der offenbar gewöhnt war, in Reimpaaren zu schreiben; inhaltlich verrät ihn die ungeschickte Versetzung von *Freud* aus St. 386 nach St. 382 (K. 69). Auch alle weiteren Verse dieses Szenenteiles, welche in St. keine Entsprechung besitzen, haben mit Ausnahme von 71—74 und 118—141 dieselbe Reimstellung und weisen daher auf denselben Interpolator. Ihr Inhalt ist ganz nebensächlicher Art und charakterisiert sich schon dadurch als Flickarbeit: die einzelnen Apostel verabschieden sich von Maria und den Frauen. Dagegen dürften die Verse mit den gekreuzten Reimen alt sein; sie führen die Klagen der Mutter Maria, welche schon in den gemeinsamen Versen St. 374 f. und K. 59 f. begonnen wurden, fort.

Wenden wir uns nun zur Hauptsache, deretwillen ich eigentlich die Feder zu dieser Untersuchung in die Hand genommen. Sie dreht sich um die Frage: welchen Weg führt uns die gemeinsame Vorlage? Ist sie in Tirol entstanden oder in Steiermark? Man erwartet nun wohl, dass ich darauf hinwiese, wie Tirol von Alters her die reichste Fundgrube in österreichischen Landen für derartige Spiele war, dass ich alsdann anfinge, die vielen Parallelen zwischen St. und K. einerseits und den alten Tiroler Passionen andererseits auszupacken. Allein das ist gar nicht notwendig, weil sich ein direkter Beweis für die Heimat der gemeinsamen Vorlage findet. Der Verfasser derselben hatte das Bedürfnis, die Handlung seines Passions der Oertlichkeit, in der er aufgeführt werden sollte, anzupassen, und so kam eine charakteristische Ortsbezeichnung in den Text, welche in Steiermark völlig unverstanden blieb — auch der Herausgeber von St. ist schweigend daran vorübergegangen — aber gleichwohl geschont wurde, wahrscheinlich weil sie im Reime stand. In

beiden Handschriften sagt nämlich Jesus am Ende des Dialogs zu seiner Mutter, um die Trennung auch äusserlich zu motivieren:

> *Wir* (St. *Nun) seynd* (St. *wir*) *schon auf dem Musterplatz,*
> *Wir müssen uns abtheilen* (St. *zertheilen).*

Zu Trieben oder Gaishorn im Steirischen Paltenthal, woher St. stammt, wird man vergeblich nach einem Musterplatz suchen. Wohl aber besitzt Bozen einen „Musterplatz" in der „Mustergasse", gleich hinter dem grossen Platz der Pfarrkirche, von dem nun das ragende Standbild Walthers von der Vogelweide sinnend in das südliche Etschthal schaut. Dieser Musterplatz stand schon im 16. Jahrhundert und wurde bei der Aufführung des Bozner Passionsspiels zum Schauplatz gewählt: im Jahre 1512 liessen die Kirchpröpste Hanns Godolt und Lienhardt Hörtmaier die *pin auf der Muster* aufschlagen *zw der Figur des passion unsers lieben herren Jhesu Christi* (vergl. meine Ausgabe der altddeutschen Passionsspiele aus Tirol S. XLVI). Damals geschah das allerdings nur vereinzelt, weil der eigentliche Spielraum, die Pfarrkirche, welche durch einen Brand verheert worden war, ausgebessert werden musste; später aber wurde der geschlossene Passion zu einem Prozessionsdrama umgewandelt, und diesem Stadium gehörte die gemeinsame Vorlage von St. und K. an. Auf dem Wege vom Pfarrplatz zum Musterplatz also spielte sich die Abschiedsszene Christi und seiner Mutter ab, die bei der Ankunft auf der Muster[1]) beendet wurde. Es ist von Interesse, darauf hinzuweisen, dass man nach den Mitteilungen Schlossars auch in Trieben noch bei Aufführungen die Form des Prozessionsdramas festgehalten zu haben scheint. Jetzt ist auch die Erklärung leicht gemacht, warum diesen Passionen die Abendmahlszene fehlt: in Bozen wurde dieselbe schon früh gelegentlich vom eigentlichen Passion abgetrennt und als

---

[1]) Zugleich ein Beleg, dass diese Stelle ein ursprünglicher Bestandteil des Passions und nicht etwa erst später aus einer andern Quelle in denselben gekommen ist, was übrigens ja auch schon die Uebereinstimmung zwischen K. und St. bezeugt.

eigenes Spiel, als „Mandat“, am Gründonnerstag aufgeführt (vgl. a. a. O. S. XLIII).

Auch brauche ich jetzt die Antwort, weswegen ich den Haller Passion zum Vergleiche herbeigezogen habe, nicht mehr zu geben; denn es ist naturgemäss, dass der alte bodenständige Bozner Passion, wie er 1514 unter Einfluss des Haller ausgearbeitet worden war (vgl. ebenda S. CCCVI ff.), auf den Text des jüngeren Spieles gewirkt hat. Und diese Wirkung ist in der gemeinsamen Vorlage jedenfalls grösser gewesen als in den späteren Abkömmlingen, die, wie wir gesehen, mehrfache Ueberarbeitungen durchgemacht haben; immerhin schimmert auch in diesen der alte Text stellenweise noch so deutlich durch, dass man mit Leichtigkeit die alten Verse wieder herstellen kànn; dabei ist beachtenswert, wie bald St., bald K. das Ursprüngliche besser bewahrt hat: ein neuer Beleg, dass die späteren Ueberarbeitungen der gemeinsamen Vorlage in beiden Handschriftenfamilien unabhängig von einander vorgenommen worden sind. Ich will nur ein paar Stellen anführen.

In St. 995 f. beschwört Kaiphas den Messias mit folgendem Reimpaare:

Nun denn, Bösewicht, ich beschwöre dich beim lebendigen Gott,
Dass du uns ansagst, ob du der Sohn Gottes bist ohne Spott.

In K. stehen dafür die vier Verse:

Ich beschwöre dich bey dem lebendigen Gott,
Dass du mir sagst ohne Spott,
Ob du sayst Christus, Gottes Sohn,
Der in die Welt soll kommen an?

Woraus schon ersichtlich, wie *Nun denn, Bösewicht,* eine den Vers überfüllende Flicke von St. ist. Im alten Passion 1067 f. lautet die Stelle:

Ich beschwer dich ane spot
Pey dem lebenttigen got,
Ob du seist Christus, gottes sun:
Das lass uns all hie wissen nun.

Man sieht, wie K. hier den alten Text besser bewahrt hat, zugleich wie die gemeinsame Flicke im zweiten Vers

Dass du mir sagst, die ebenso den Vers überladet wie die erste Flicke in St. allein ein Zusatz der Vorlage ist, welche auch die Verstellung der Reime *Gott : Spott* bereits besessen hat.

In der Szene, wo Judas für den Verrat seines Herrn 30 Silberlinge verlangt, spricht Annas in K.:

Dies wollen wir dir gern geben, siehe hin,
Dass dich Gott lange leben lasst.

Den beiden Versen fehlen die Reime; man braucht nur die Wortstellung zu ändern, damit *geben* und *leben* an das Versende kommen, so sind sie vorhanden; aber dann hat man auch genau die Verse des alten Tiroler Textes 504 f.:

Dye wellen wir dir geren geben,
Nym hin (Bozen *Se hin*), *dass dich got lass leben!*

Die Verwirrung kam dadurch herein, dass einer der Schreiber (vielleicht schon in der gemeinsamen Vorlage) die Anfangsworte des zweiten Verses an das Ende des ersten stellte. Zugleich hat man das alte dialektische *Se hin* (Schöpf, S. 663) zu verschriftdeutschen versucht. In St. sind diese Verse verloren. Dagegen beginnt hier die Anrede des Teufels an den verzweifelnden Judas mit den Versen:

Judas, willst du dich henken,
Den Strick will ich dir schenken,

die wörtlich aus dem alten Tiroler Passion stammen, aber in K. nicht mehr erhalten wird.

Dass die Zählverse bei Ausbezahlung des Verräterlohnes an den alten Tir. Text erinnern, hat schon der Herausgeber angemerkt; bei

4, 5, 6 sieben
Damit der Mensch nur wird vertrieben

kehrt in K. auch der alte Reim wieder, während St. Aenderung aufweist. Das Schlusspaar ist beiden Hss. gemeinsam: in K.

29 und der ist dreysig,
Nimm hin, mein Judas, und sey fein fleissig! —
In St.: *Achtundzwanzig, neunundzwanzig, dreissig,*
Judas, sei du nur fein recht fleissig!

Die kleinen Schreibflicken, besonders das *recht* neben *fein* verraten sich ohne weiteres. In den alten Tiroler Texten

fehlt dieses Verspaar und es kann somit erst durch die gemeinsame Vorlage in K. und St. gekommen sein. Solche Stellen, die ihren Ursprung aus der Vorlage haben, begegnen öfter. Herodes z. B. weiss in K. merkwürdigerweise, sobald er Christi ansichtig wird, dass es derselbe sei, um dessetwillen sein Vater die Bethlehemitischen Kinder habe töten lassen, und der den Todten (Lazarus) erweckt, Wasser in Wein verwandelt, auch andere Wunder gewirkt; darum

Ist solches von dir geschehen,
Lass uns auch ein Zeichen sehen.

Die beiden letzten Verse gehören zum alten Bestande (1549 f.); auch von den Wundern hat Herodes schon in den alten Stücken gehört; aber dass der ihm jetzt Ueberlieferte das einstens von seinem Vater verfolgte Bethlehemitische Kind sei, ist erst den beiden jüngeren Stücken eigen. In St. erfuhr die ganze Herodesrede noch den Einfluss des Böhmerwald-Passion (ed. Ammann S. 77) und erscheint dementsprechend in Prosa.

Auch unabhängig vom Böhmerw.-P. hat St. mehrfach Prosatext; man vgl. z. B. den Eingang der Oelbergscene 759 f.

Petrus: Meister, was fehlt dir? Warum erzeigst du dich so traurig?

Wo K. Verse bietet:

Ach liebster Meister, was ist das,
Dass du so traurig und so blass?

Der Wechsel zwischen Vers und Prosa ist ganz regellos, auch in K., doch hier seltener und an anderen Stellen, woraus man sieht, wie die Prosaauflösung in beiden zwar unter Einwirkung derselben Tendenz, sonst aber unabhängig von einander vorgenommen worden ist. In K. tritt Judas mit folgender Rede vor den hohen Rat der Juden: *Mich dunkt, ich habe schon eine geraume Zeit her verspüret, dass ihr an meinen Meister ein grosses Missfallen traget und suchet denselben in eure Händ zu bekommen: desswegen wäre ich bereit, euch dies Gefallen zu thun, meinen Meister sicher in eure Hände zu spielen, jedoch mit dem, dass ihr mir ein Stück Geld dafür geben wollet.*

In St. 683 ff. stehen dieser Rede folgende Verse gegenüber:

Seid gegrüsst, ihr jüdische Herrn,
Höret an mein eifriges Begehren:
685 *Jesum von Nazareth geschwind und behend*
Will ich euch geben in eure Händ,
Aber was wollt ihr mir dafür geben?
Das beschwöre ich mit meinem Leben.
Saget nur, wie ihr gesinnet seid:
So will ich ihn euch geben in kurzer Zeit.
Der Geiz lässt mir weder Rast noch Ruh,
Bis ich nicht Geld bekommen thu.

Man wird es ganz selbstverständlich finden, dass diese poetische Fassung dem alten Text näher steht; einige Verse kehren mehr oder weniger wörtlich aus demselben wieder, vgl. Tirol. Pass. 491 zu St. 685, 494 zu St. 686, 492 zu St. 687 und den Reim von 493 zu jenem von St. 688. Nur vereinzelt begegnet es, dass K. in der Prosaauflösung alten Text besser überliefert als die Verse in St.; man vgl. z. B. die lange Versreihe in St. 731 ff. mit dem blossen Judasruf in K. *Dem ich den Kuss geben werde, der ist es, fanget ihn und führet ihn sicher* und dazu die alten Verse 819 ff.

Halbprosa zeigt K. in der Rede des Petrus bei der Gefangennahme Christi:

Brüder, der Handel gfallt mir nicht,
Der Judaskuss bringt uns kein Fried:
Wer Herz und Muth hat, halts mit mir!

Wo St. mit besseren Reimen und inhaltlich richtiger (denn was soll hier die Berufung auf den Judaskuss?) liest:

Ach, ihr Brüder, dieser Handel gefallt mir nit:
Ich wag mein Leben, haltet ihr auch mit!

Der alte Text wurde hier schon von der Vorlage verlassen, während er in der folgenden Wehklage des Malchus wieder intakt gewesen sein muss, da noch St. 926—35 die Verse des Tir. Passions 871—76, nur mit zwei Reimpaaren verbreitert, wiedergiebt, während K. folgende thörichte Verse eigener Mache untergeschoben hat:

Malchus:
Ich war von hohen Priestern bstellt,
Und der hat mir mein Ohr abgfällt,
Da ich diesen Mann wollt fangen
Nach der Schriftgelehrten Verlangen.
Jetzt muss ich liegen bleiben schon,
Bis mich einer tragt darvon.

Es bleibt unerfindlich, was K. in solchen und St. in ähnlichen Fällen zu Aenderungen bewogen hat, wenn es nicht das Verlangen gewesen ist, ihrem Publikum auch thunlichst viel Neues und Selbständiges zu bieten, das allerdings meist herzlich schlecht ausgefallen ist, so dass man gern die Mühe spart, diesen Dingen weiter nachzugehen, als für den Nachweis der historischen Zusammenhänge notwendig ist.

Wie die Kastelruther in den Besitz des Bozner Textes gelangt sind, erklärt sich ohne weiteres aus der geographischen Lage; aber wie derselbe nach Steiermark gekommen, bleibt merkwürdig. Die Tiroler Passionsspiele scheinen auch im 17. und 18. Jahrh. die überragende Stellung bewahrt zu haben, die sie im 15. und 16. Jahrhundert besassen, wo sie nach allen Seiten hinauswirkten und die Passionen anderer Länder beeinflussten, wie ich andernorts nachgewiesen habe. Durch Abschriften, durch Kauf, Tausch und Entlehnung von Handschriften geschah die Verbreitung; seit dem 16. Jahrhundert können wir überdies herumwandernde Schauspielertruppen aus Tirol nachweisen, und nicht unwahrscheinlich ist durch solche das Bozner Spiel nach Steiermark verpflanzt worden. P. v. Radics hat in der Beilage des Tiroler Boten 1888, No. 165 urkundliche Nachrichten zum Abdruck gebracht, aus denen erhellt, dass im 17. und 18. Jahrhundert *Tiroler Schauspieler des Passion* bis nach Krain hinabzogen, Passionen aufzuführen und dafür von der Landschaft Unterstützungen erhielten; einmal (im Jahre 1730) wurde zur Empfehlung einer solchen Truppe angemerkt, dass *diese Gesellschaft vor mehreren Jahren auch in Graz und Salzburg gespielt habe.* Naturgemäss brachten die Schauspieler die Texte aus der Heimat mit.

Ob die späteren Ueberarbeiter des „Steiermärkischen Passions“ noch eine Ahnung von der Herkunft ihres Spieles

hatten? Schwerlich, es fehlen alle Anzeichen; nur dem Tiroler Wein wird im Texte selbst Anerkennung gezollt, indem der sparsame Diener mit folgenden Versen seinen Hauswirt fragt, welcher Wein zum Abendmahle beliebt werde:

488 *Was soll ich bringen für einen Wein.*
Einen wällischen oder ein Steirer?
Der Tiroler wurd zwar besser sein;
Doch ist er etwas theurer.

Innsbruck, Ostern 1898.

Kilian Reuther von Melrichstadt.

Von

Franz Spengler.

Das fränkische Städtchen Melrichstadt hat zwei Männer hervorgebracht, die in der Geschichte des deutschen Humanismus eine bemerkenswerte Stellung einnehmen. Der eine von ihnen ist jener Martinus Pollichius, dem Aschbach[1]) eine hervorragende Rolle in dem Kreise der rheinischen Humanisten zuteilt, die unter den Auspicien des Conrad Celtis die Fälschung des Hrosvithacodex unternommen haben sollten. Aschbach hält ihn für den Verfasser des Panegyricus de gestis Ottonis I. „Er gehörte zu den ältesten Freunden des Celtes. Pollichius hatte zwei Decennien hindurch an der Leipziger Universität scholastische Theologie gelehrt: er wandte sich dann den medizinischen Studien zu und wurde Leibarzt des Kurfürsten Friedrich von Sachsen . . . Als im Jahre 1502 die sächsische Universität Wittenberg errichtet wurde, ernannte der Kurfürst unsern Martinus Pollichius zum ersten Rektor dieser Hochschule und zum beständigen Universitäts-Vice-Kanzler."

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts finden wir unter den Dozenten der Wittenberger Universität[2]) einen jüngeren Landsmann des Pollichius; wir werden kaum fehlgehen, wenn wir nähere Beziehungen der beiden Männer zu einander voraussetzen. Chilianus eques Mellerstatinus — so nennt er sich im Titel eines von ihm verfassten lateinischen Dramas, das eine sorgfältigere Beachtung verdient, als ihm

---

[1]) Vgl. Roswitha und Conrad Celtes von Jos. Aschbach, Wien 1868 p. 44 ff., 59 ff.

[2]) Vgl. Die Baccalaurei und Magistri der Wittenberger philos. Fakultät 1503—1507 . . . . von J. Köstlin. (Osterprogramm der Univ. Halle) 1887 p. 23, 24, 28.

bisher zuteil geworden ist [1]. Herford allein scheint es in Händen gehabt zu haben, aber auch er hat, wie mannigfache Irrtümer und ein falsches Zitat beweisen, dem Stücke nur sehr flüchtige Aufmerksamkeit gewidmet.

Der Titel des Dramas lautet:

Chiliani equitis Mellerstatini Comedia gloriose parthenices et martiris Dorothee agoniam passionemque depingens, Liptzck, Wolfgangus Monacensis 1507 14 Bll. 4° [2].

Die Wahl des Legendenstoffes, die um diese Zeit befremden mag, erklärt sich aus dem Umstande, dass es sich hier thatsächlich um eine Nachahmung der Legendendramen Hrosvithas handelt.

Voran geht ein panegyrisches Gedicht auf den Kurfürsten Friedrich von Sachsen, das ihn als Friedensfürsten feiert. Wenn gerade er der Zeiten gedenkt,

Quum Oddones Romae sceptra tulere sacra,

so hätte Aschbach, der von dem Drama keine Kenntnis besass, darin vielleicht einen Grund mehr gesehen für die Annahme, dass gerade Mart. Pollichius der Verfasser des Panegyricus sei, denn, offen gestanden, viel stärker sind auch seine übrigen Argumente nicht.

Ein zweites Gedicht Ad Lectorem folgt:

Phyllidis hic absint et Demophoontis amores
Pollutusque Davus Pamphilus atque Cremes
Penelope nostra veniet celebranda palaestra
Assit et Hippolytus corda pudica colens.

Herford, der auch den Mellerstatinus zum Hillerstatinus macht, hat die beiden letzten Verse offenbar unrichtig aufgefasst.

---

[1] Vgl. Goedeke Gr. I² 435. — Scherer: Geschichte d. d. Litt. 3. A. p. 741. — J. Minor, Hall. Neudr. 79, 80 p. VII f. — Joh. Bolte, Lat. Littdm. I. p. IV. — Herford: Studies in the litterary relations of England and Germany in the sixteenth century. Cambridge 1886 p. 79 f.

[2] Ich benütze ein Exemplar der Znaimer Gymnasialbibliothek durch die Güte des Gymnasialdirektors W. Saliger.

Argumentum und Prologus sind in jambischen Senaren abgefasst, bedeutsam ist schon hier der Hinweis auf Hrosvitha: Sacrimonialem secutus Rosphitam (!) Stilum . . . .

Nun folgt das Drama selbst, das im wesentlichen die Einrichtung der Legendendramen Hrosvithas zeigt. Allerdings hat der Verfasser, dem Beispiele des Plautus folgend, eine Einteilung in fünf Akte vorgenommen. Dagegen ist die Szeneneinteilung nirgends ersichtlich gemacht. Der Schauplatz wechselt sehr häufig; war das Drama für die Aufführung bestimmt, was ich ebensowenig glaube, als dass die Dramen der Hrosvitha jemals aufgeführt wurden, so könnte ich mir von der Art der Darstellung in vielen Scenen keine Vorstellung machen. Das Drama ist in Prosa geschrieben; wenn manche Stelle rhythmischen Gang zeigt, so ist sie wahrscheinlich entlehnt; denn das einzige Werk unseres Dichters bietet ein Beispiel musivischer Arbeit, wie sie ja im Drama des 16. Jahrhunderts selbst bei seinen besten Vertretern nicht selten angetroffen wird.

Ich verzichte auf eine langweilige Analyse des Stückes, das sich im wesentlichen an die Legende hält, wie wir sie bei den Bollandisten (Bd. I Febr. S. 771 fl.) lesen. Es zeigt die skizzenhafte Manier der Hrosvitha, wo es sich um die Darstellung der Begebenheiten handelt, breiter sind Reden und Schilderungen geraten.

Gleich die ersten Scenen sind aus Plautus' Amphitruo entlehnt, der vielen Anklänge und ganzen Zeilen, die sich sonst vorfinden, nicht zu gedenken.

Der Krieger Metellus kommt aus Caesarea, um dem Statthalter Fabricius (Sapritius nennt ihn die Legende) einen Brief zu überbringen, am Thore empfängt ihn der Diener des Statthalters, ein alter Kumpan, der ihn dann ins Haus führt.

Metellus: Sum defatigatus queritando, nusquam offendo Fabricium; nam sacras aedes, praetorium, emporeum, thermopolium, mangones, trapesitas et plateas urbis omnes praereptavi, nec aliquis hominum est, qui eum viderit uspiam. Nunc ad has aedes concedam, fores feriam. aperite hoc heus . . . .

. . . . Orestes: Quis ad fores? Metellus: Hostium de Hercynia silva recisum, exasceatum et levigatum. — Orestes: Juppiter diique tibi

irati sint, quid contumeliaris? quis homium es? Metellus: Ego sum. Orestes: Quis ego sum? quae te mala crux agitat? quia paene effregisti foribus cardines. An censebas nobis fores publicitus praeberier? cedo quis es ....

Man vergleiche dazu Plautus Amphitruo [1]) IV. 1 und 2 und beachte die Art, wie Reuther seine eigenen Scherze mit denen des Plautus vermengt.

Naucratem quem conuenire uolui in naui non erat.
Neque domi neque in urbe invenio quemquam, qui illum uiderit:
Nam omnis plateas perreptaui, gymnasia et myropolia
Apud emporium atque in macello, in palaestra atque in foro
In medicinis, in tonstrinis, apud omnis aedis sacras
Sum defessus quaeritando, nusquam inuenio Naucratem.
. . . . feriam foris.
Aperite hoc: heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium?
IV. 2. Mercurius. Quis ad fores est? Amphithruo: Ego sum.
M. Quid ego sum? A. Ita loquor. M.
Tibi Juppiter
Dique omnes irati certo sunt, qui sic frangas fores. ....
M. Ita rogo: paene effregisti; fatue, foribus cardines
An foris censebas nobis publicitus praeberier?

Metellus schildert dem Statthalter hierauf Dorotheas Schönheit. Die Farben dazu borgt der Dichter aus Apuleius, Metamorphosen, der, wie seine ganze Latinität zeigt, auch sonst sein Lieblingsautor zu sein scheint.

Met. Rem ipsam verbis exponerem, si tamen disserendi facultatem humanae mihi linquae tribuerit inopia vel ipsum numen elocutilis eius facundiae dapsilem ministraverit copiam. Est enim statura grandiuscula etc. ....

Vgl. dazu Ap. Met. XI. III. (ed. I. Van der Vliet, Teubn. 1897 p. 253): eius mirandam speciem ad uos etiam referre conitar, si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani vel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministraverit.

Auch die nachfolgende Schilderung der Dorothea borgt aus Apuleius zahlreiche Epitheta und Wendungen.

Am meisten haben natürlich die Dramen der Hrosvitha selbst beigesteuert, selbstverständlich nur die Märtyrerlegenden, vor allem der Dulcitius und die Sapientia, die ja eine ganze

[1]) Teubn. 1893 p. 51 f.

Reihe ähnlicher Situationen aufweisen. Ich führe hier nur die hauptsächlichsten Stellen an, Anklänge und kürzere Entlehnungen sind durch das ganze Stück zerstreut.

Fabritius will Dorothea heiraten:

Ausculta sodes, nam tuae lepiditatis ingenuitas parentelaeque aequalitas hymenea nos lege copulari exigit.

Dorothea: Esto securus, curarum nec te sollicitat (!) praeparatio nuptiarum. . . . .

Vgl. dazu den Eingang des Dulcitius (ed. Barack p. 177):

Diocletianus.

Parentelae claritas ingenuitatis vestrumque serenitas pulchritudinis exigit, vos nuptiali lege primis in palatio copulari . . . .

Agape.

Esto securus curarum, nec te gravet nostrarum praeparatio nuptiarum . . . .

Gleich darauf:

Fabr. In hoc praecipue quod vetustae religionis observantia posthabita execrandam christicolarum assequeris superstitionem.

Dor. Dei omnipotentis cultum falso calumniaris . . .

Vgl. dazu Barack p. 178.

Diocletianus.

In hoc praecipue, quod, relicta vetustae observantia religionis, inutilem christianae novitatem sequimini superstitionis.

Agape.

Temere calumpniaris statum Dei omnipotentis . . . .

Fabritius beginnt zu drohen:

Si diis sacrificare reniteris, tormentis afficeris.

Dor. Corpus quidem lacessere poteris, animum vero ad cedendum minime praevalebis.

Fabr. Intuere venerabilem magnae Dianae imaginem et fer sacrae deae libamina, quo fruaris eius gratia.

Dor. O stultum imperatoris praeceptum omniumque contemptu dignum.

Fabr. Vah impia sacrae deae magnique Jovis contemptrix, quid contumeliaris.

Dor. Tui stultitiam irrideo, tui insipientiam subsanno, nam quid insipientius, quid execrabilius excogitari poterit quam quod hortaris contempto vniversitatis creatore surda venerare metalla humanis artibus effigiata multivariis daemonum suggestionibus plena.

Fabr. Ut quid deos nostros daemones appellas, fatuella, efficiam hercle, ut tua praesumptio verbositatis acerrimis propulsetur suppliciis.

. . . .

Vgl. dazu Barack, p. 281.

Sapientia.

Corpus quidem suppliciis lacessere poteris, sed animum ad cedendum compellere non praevalebis.

Die weiteren Belegstellen finden sich p. 284. Zum Schlusse der angeführten Stelle wird wieder auf den Dulcitius zurückgegriffen: p. 179. Besonderen Anlass zur Anlehnung an Hrosvitha boten die Scenen des dritten Aktes, in denen Dorothea ihre beiden Schwestern zur Uebernahme des Martyriums bestimmt, wie Sapientia ihren Töchtern tröstend und aufmunternd zur Seite steht. Ich verzichte auf zahlreiche andere Stellen, nur eine Scene aus dem vierten Akt, die besonders charakteristisch erscheint, sei noch angeführt. Dorothea soll hingerichtet werden. Sie spricht zum Henker:

Infelix erubesce teque turpiter devictum ingemisce quod absque armorum apparatu puellae nequiuisti superare innocentiam.

Runchardus: Inclina actutum et excipe percussionis ictum.

Dor. Homo nullus est te scelestior qui vivit hodie.

Run. Quicquid dedecoris accidit, leviter tolero quia te morituram haud dubito.

Dor. Hinc mihi quam maxime gaudendum, tibi vero dolendum, quod pro tua saevitia malignitatis perpetuo damnaberis, ego vero hac martyrii palma aethereis fruitura sum deliciis.

Runch. Proh quod a tantilla blasphemor homullula.

Die vorliegende Scene bildet den Schluss des Dulcitius (Barack p. 189); eingeschoben ist ein Vers aus Plautus' Aulularia:

Homo nullust te scelestior qui uiuat hodie (a. a. O. p. 136).

Die letzten Worte aber sind wieder aus der Sapientia entlehnt:

Hadrianus.

O iniuria, quod a tantilla etiam contempnor homullula! (Vgl. Barack 293.)

Trotzdem kann man nicht sagen, dass der Verfasser seinen Stoff ungeschickt bearbeitet hat, manches ist ihm recht gut gelungen. An eigener Erfindung fehlt es nicht. Bewegte

Szenen werden lebendig durchgeführt, so der Einbruch der Soldaten in Dorotheas Haus, die Klagen der Mutter u.. s. w. Dem Geschmacke seiner Zeit bringt er ein Opfer, wenn er in einer kurzen Szene zwar nicht den Teufel, aber Pluto und Alecto auftreten lässt. Im vierten Akte schildert Dorothea die Freuden des Paradieses. Zu diesem Zwecke hat unser Dichter ein langes Hexametergedicht eingelegt, das die Ueberschrift Mantuanus trägt. Es liegt nahe, dabei an Vergil zu denken, vielleicht aber stammt das Gedicht von dem Frater Baptista Mantuanus Carmelita Theologus, dessen Gedicht De beata virgine in demselben Sammelbande des Znaimer Gymnasiums enthalten ist, wie Kilian Reuthers Drama.

So stellt denn das besprochene Drama eine eigene Richtung dar, die später keine Vertreter mehr gefunden hat. Vielleicht hätte Aschbach, um seine Hypothese zu stützen, das vorliegende Stück unter jene Versuche eingereiht, denen Celtis die Approbation zur Aufnahme in den Codex der Hrosvitha versagt hat. Uns scheint es aber vielmehr den sprechendsten Beweis gegen die Annahme einer humanistischen Mystifikation darzubieten, weil es uns lehrt, wie derartige Versuche, wären sie unternommen worden, wohl ausgesehen hätten im Gegensatze zu den Dramen der sächsischen Nonne, die trotz ihres Hinweises auf Terenz durchwegs einen selbständigen und eigenartigen Charakter zeigen.

Zur Geschichte des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert.

Von

Karl Luick.

Der Aufschwung des englischen Dramas im Jahrhundert Shakespeares bildet seit Langem einen Lieblingsgegenstand litterarhistorischer Forschung. Man hat die geschichtlichen Hintergründe zu fassen gesucht, den Einfluss der grossen Geistesströmungen des XVI. Jahrhunderts verfolgt und nicht zuletzt den Anteil hervorragender Persönlichkeiten, vor allem Marlowes und Shakespeares, aufgezeigt. Dabei hatte man zunächst vorwiegend den geistigen und poetischen Gehalt des Dramas im Auge. Erst später ist man daran gegangen, die Entwickelung der Form — im weitesten Sinn genommen — genauer in's Auge zu fassen, namentlich der formalen Elemente, die aus der Eigenart der kompliciertesten poetischen Gattung erfliessen und für sie von so grosser Bedeutung sind, der dramatischen Technik.

Darüber hat in jüngster Zeit sehr eingehend R. Fischer gehandelt (Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, Strassburg 1893). Nachdem man schon wiederholt auf die Verschlingung heimischer Tradition und klassicistischer Einflüsse in der Ausgestaltung des englischen Dramas hingewiesen und zuletzt wohl M. Koch (Shakespeare S. 223 ff.) die Entwickelung beider Richtungen an einigen Stücken skizziert hatte, suchte Fischer in sehr eingehenden Analysen ihre technischen Eigentümlichkeiten so scharf als möglich zu erfassen und darzulegen, in welcher Weise die zunächst getrennt laufenden Fäden sich allmählich verschlingen, bis der Genius Marlowes zu einer wirklichen Verschmelzung beider Richtungen vordringt. So dankenswert diese Untersuchungen sind, so scheint mir doch auf einen Faktor, der in dieser Entwicklung eine Rolle spielt, noch nicht hingewiesen zu sein. Fischer zergliedert die vorliegenden Dramen als fertige Kunstprodukte

und beurteilt das technische Können ihrer Verfasser — und damit der betreffenden Zeit überhaupt — durch Vergleiche mit dem was vorangegangen war. Das ist an sich richtig, aber noch nicht ausreichend. Bei solcher Beurteilung ist noch ein zweites in Rechnung zu ziehen: die Beschaffenheit des Rohstoffes, den der Dichter zu verarbeiten hatte. Schöpft er aus einer ausführlichen epischen Quelle, etwa einer Chronik oder einer ähnlichen Darstellung, so ist sein Verfahren bei der Gestaltung des Stoffes offenbar ganz anders als wenn ihm eine kürzere Erzählung, eine Novelle oder gar eine Anekdote vorliegt. In jenem Fall hat er vielleicht unter den stofflichen Elementen eine Auslese zu halten und zu koncentrieren, in diesem zu erweitern und neue Elemente hinzuzufügen. Hier sind ihm vielleicht nur Grundlinien gegeben, an denen er aber einen festen Halt findet; dort eine Fülle von Stoff, den er aber erst Grundlinien unterordnen muss. Unter diesem Gesichtspunkt verschiebt sich nicht selten das durch einfache Betrachtung des vorliegenden Kunstwerkes gewonnene Urteil. Wenn wir einem wohlgefügten, streng geschlossenen Drama begegnen, kann es gewiss nicht gleichgiltig sein, ob der Dichter bereits einen abgerundeten Stoff vor sich hatte, oder ob er sich ihn erst aus einer weit ausgesponnenen, in Abschweifungen schwelgenden Darstellung zusammenstellen und zurechtlegen musste. Sein technisches Können war zweifellos in diesem Falle grösser.

Wird man etwa einwenden wollen, dass es von geringem Belang sei, wieviel Verdienst dem einzelnen Dichter gebührt, dass es nur darauf ankomme, ob überhaupt ein Drama von gewisser technischer Beschaffenheit vorhanden ist, dem die Späteren nachstreben können? Darauf ist mehreres zu erwidern. Zuvörderst ist ein sicheres Urteil, wie weit diese oder jene technische Eigentümlichkeit wirklich angestrebt wurde, nur möglich, wenn man den dem Dichter vorliegenden Rohstoff ins Auge fasst. Namentlich aber ist zu beachten, dass die Einwirkung der Vorbilder immer wieder durch Einflüsse von Seiten des Stoffes durchkreuzt, ja aufgehoben werden kann. Und noch mehr: es ist denkbar, dass gewisse

technische Eigenschaften zunächst nur infolge der Beschaffenheit des Stoffes, unabhängig vom Dichter sich einstellen und erst später in ihrer Wirksamkeit für die Zwecke des Dramas erkannt werden, dass man sie hierauf bewusst oder unbewusst anstrebt, auch wenn sie nicht von der Quelle geboten oder nahegelegt werden, dass also mit einem Wort, das Material den Stil beeinflusst — Stil in höherem Sinn genommen. Diese Erscheinung ist ja in den bildenden Künsten in vielen Fällen ganz deutlich wahrzunehmen; in der Dichtkunst ist der Einfluss der Sprachformen auf die rhythmischen und namentlich dieser auf den Stil nicht zu verkennen; ist es nicht möglich, dass auch das Material in höherem Sinne, namentlich in der Gattung mit der ausgebildetsten Technik, derartige Wirkungen hervorruft?

Ich glaube, dass in der That dieser Faktor in der Entwickelung des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert eine Rolle gespielt hat, und möchte dies auf den folgenden Blättern an einem in die Augen springenden Punkte darthun. Eine der wichtigsten technischen Eigentümlichkeiten, welche uns das elisabethanische Drama auf seinem Höhepunkt zeigt — man denke nur an die grossen Tragödien Shakespeares — ist Einheit des Helden und Einheit der Handlung: eine Person steht von Anfang bis zum Ende im Mittelpunkt des Dramas wie unseres Interesses, und eine Handlung, besser Verwicklung ('plot') füllt im wesentlichen das ganze Stück. Das schliesst nicht die Einfügung einer Nebenhandlung aus. doch muss sie der Haupthandlung gehörig untergeordnet sein. Aus dieser Einheitlichkeit ergeben sich dann eine ganze Reihe technischer Eigentümlichkeiten, die in ihrer Gesamtheit den Eindruck strengerer Komposition hervorrufen. Die Unterordnung aller einzelnen Elemente unter ein Hauptmotiv führt zu einer wohlabgewogenen Gliederung, die sich in mannigfacher Weise äussert und deren letzte Konsequenzen bis ins Einzelnste reichen können. Wie hat sich nun diese so wichtige Einheitlichkeit entwickelt? Gehen wir dieser Frage nach, so werden wir gewahr, dass die Beschaffenheit der Quellen einen bestimmenden Einfluss geübt hat. Ich habe

dabei das ernste Drama im Auge, die Tragödie und was wir Schauspiel nennen; das Lustspiel hat eine besondere Entwickelung.

Das ernste Drama des XVI. Jahrhunderts ist in seiner ersten Phase, der nationalen Form, aus den mittelalterlichen Moralitäten erwachsen, indem den ursprünglichen Personifikationen abstrakter Begriffe nicht nur wirkliche Menschen, sondern auch bestimmte historische Persönlichkeiten zur Seite gestellt wurden und diese allmählich immer breiteren Raum einnahmen. Das ist an den drei von Koch und Fischer behandelten typischen Vertretern dieser Richtung, Bales King Johan, Cambyses und Appius and Virginia, deutlich zu verfolgen. Die Moralität nun zeigt, obwohl sie zunächst nur die beliebten Allegorien aus dem Epischen in's Dramatische übersetzt, doch bald eine Tendenz zur Einheitlichkeit. Das ergab sich von selbst aus ihrem Wesen: sie soll ja häufig nur einen abstrakten Begriff, einen allgemeinen Satz veranschaulichen und wird dann von einer 'Idee' in ganz wörtlichem Sinn vollkommen beherrscht. Diese Eigentümlichkeit beobachten wir noch an dem trotz seiner unsicheren Datierung doch mutmasslich frühesten uns erhaltenen Drama, das den bedeutungsvollen Uebergang von der Moralität zum historischen Schauspiel darstellt, an Bales King Johan (ed. by J. P. Collier for the Camden Society 1838). Es stellt den Kampf zwischen päpstlicher und königlicher Gewalt dar, in welchem der Träger der letzteren untergeht. Das Nachspiel, in dem der endliche Triumph der königlichen Gewalt angedeutet wird, steht ausserhalb des eigentlichen Dramas. Der Dichter hat also, beherrscht von einer Idee, eine Auslese unter den überlieferten historischen Ereignissen gehalten und in der That Einheitlichkeit erreicht. Freilich ist dieses Stück noch viel mehr Moralität als historisches Drama. Auch die realen Personen haben etwas Schemenhaftes, die Handlung ist nur markiert, und Zeit und Ort verschwimmen. Immerhin wäre eine Weiterentwickelung denkbar, die das Reale verstärkte,

ohne dabei die Unterordnung zunächst unter eine Idee, später unter ein Hauptmotiv und damit die Einheitlichkeit aufzugeben.

Wenden wir uns nun zu Cambyses (1561; Dodsley-Hazlitt IV 157), so finden wir, dass diese Möglichkeit nicht eingetreten ist. Hier ist wohl das Moralitätenelement von der realen Handlung bereits an die Wand gedrückt, es dient eigentlich nur als Behelf, um die Ereignisse rascher darstellen zu können. Aber zugleich ist eine Stofffreudigkeit zur Geltung gelangt, welche nicht genug Geschehnisse herbeiziehen kann. Eine reiche Reihe von Bildern zieht an uns vorüber, die an die Person des Helden geknüpft sind, sonst aber in keinem inneren Zusammenhang stehen. Wir sehen nach dem Auszug des Königs die Uebelthaten des Reichsverwesers Sisamnes und seine Bestrafung; darauf den Uebermut des Königs gegen Praxaspes; seine Grausamkeit gegenüber Smerdis; seine Gewaltthätigkeit gegenüber seiner Braut, endlich sein durch einen Zufall herbeigeführtes schmähliches Ende. Das Stück ist also von Einheitlichkeit so entfernt wie möglich, der Stoff hat alle Schranken überflutet. Welche Quelle dem Dichter vorlag, ist meines Wissens noch nicht festgestellt. Offenbar war sie eine Chronik oder eine biographische Darstellung, und der Dichter hat nicht daran gedacht, unter den stofflichen Elementen Auslese zu halten.

Ein ganzes anderes Bild zeigt das dritte der angeführten Dramen: Appius and Virginia, eine Darstellung der bekannten Episode aus der altrömischen Geschichte (erste Aufführung wahrscheinlich 1563; Dodsley-Hazlitt IV 105). Wie sehr es auch in seiner Technik dem früheren ähnelt, in einem entscheidenden Punkt ist es grundverschieden: es zeigt völlige Einheitlichkeit. Fischer betont nachdrücklich den Fortschritt gegenüber Cambyses und denkt sogar an die Möglichkeit einer Beeinflussung von klassicistischer Seite. Das Auffällige wird aber durch einen Blick auf das Quellenverhältnis sofort klar. Der Dichter schliesst sich auf's genaueste der Darstellung Chaucers in seinen Canterbury Tales an (C 1 ff.; vgl. Rumbaur, Die Geschichte von Appius und Virginia in der

englischen Litteratur. 1890, S. 18 ff.) Es lag ihm also bereits eine völlig geschlossene Erzählung vor, ungefähr der Art, wie die spätere Novelle. Wenn er diesen Stoff genau nach derselben Methode und mit demselben Können dramatisierte, wie der Dichter des Cambyses den seinigen, so konnte sich nichts anderes ergeben, als ein einheitliches Drama. Dass er bewusst oder unbewusst Einheitlichkeit angestrebt habe, kann man aus ihrem thatsächlichen Vorhandensein nicht folgern. Höchstens könnte man vermuten, dass ihn bei der Stoffwahl ein solches Bestreben leitete: aber auch dies ist nicht wahrscheinlich, da deutliche Spuren eines derartigen Verständnisses erst viel später zu entdecken sind. Wir werden vielmehr sagen müssen, dass der Dichter hier zufällig das Richtige getroffen hat, weil es der Stoff mit sich brachte. Damit soll die Bedeutung des Stückes keineswegs unterschätzt werden: denn immerhin war ein einheitliches Drama nun einmal da und konnte vorbildlich wirken.

Aehnlich verhält es sich mit dem alten Spiel von King Leir, das Fischer mit Recht als einen Ausläufer der nationalen Richtung hinstellt (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 2, 306). Es behandelt denselben Stoff, wie das Shakespeare'sche Stück, doch ohne die Gloucester-Geschichte und ohne dass Lear ein tragisches Ende nimmt. Welcher Quelle der Dichter nun auch folgte, er fand bereits eine abgerundete Erzählung vor, von einem verblendeten Vater, der unter dem Undank seiner zwei älteren Töchter leidet und dann mit Hilfe der ungerecht verstossenen jüngsten ihnen Vergeltung angedeihen lässt. Das erklärt sich daraus, dass höchst wahrscheinlich die Lear-Fabel nichts anderes ist, als ein in die britische Urgeschichte versetzter Novellenstoff, der in einer Erzählung der Gesta Romanorum (von den Töchtern des Kaiser Theodosius) noch in seiner ursprünglichen Form vorliegt. Bei Holinshed wird wohl noch kurz über den Tod Lears, die Herrschaft Cordelias und deren Ende berichtet. Doch darf man wohl annehmen, dass durch andere Darstellungen (wie im Mirror for Magistrates) die specifische Lear-Fabel bereits so gefestigt war, dass man von einer eigent-

lichen Stoffauslese durch unseren unbekannten Dramatiker schwerlich sprechen kann.

Die klassicistische Richtung im XVI. Jahrhundert knüpfte an das Drama Senecas an, in welchem Einheitlichkeit in unserem Sinne auf's deutlichste ausgebildet war, zumal noch die Einheit des Ortes und der Zeit dazu kamen. Dementsprechend zu komponieren musste also dieser Richtung viel näher liegen als der nationalen. Fassen wir nun wieder die Stücke in's Auge, welche Koch und Fischer mit Recht als Hauptvertreter hinstellen, so finden wir bei Gorboduc (1561; ed. L. Toulmin Smith 1883) unsere Erwartungen keineswegs erfüllt. In den ersten vier Akten werden uns die häuslichen und politischen Wirren vorgeführt, welche der Plan des schwachen Königs, sein Reich unter seine zwei Söhne zu teilen, hervorruft. Ein Mord folgt auf den andern, und zu Beginn des fünften Aktes erfahren wir, dass das empörte Volk den König selbst und seine Gemahlin erschlagen hat. Die Grossen des Reichs beschliessen nun, das Volk dafür zu züchtigen; doch einer von ihnen, Fergus, trachtet die Wirren zu benutzen, um die Krone an sich zu reissen. Nachdem die Unterdrückung des Volkes gelungen ist, müssen sich daher die Edlen gegen Fergus wenden, und mit diesem Ausblick in die Zukunft und Klagen über die bösen Folgen des Bürgerkrieges werden wir entlassen. Es fehlt also Einheit des Helden, und auch von Einheit der Handlung kann man trotz engster Kausalverknüpfung zwischen den einzelnen Ereignissen kaum reden, da die Handlung gar keinen wirklichen Abschluss findet. Die Dichter schöpfen aus einer chronikartigen Quelle, der Historia Britonum des Gottfried von Monmouth (T. Smith, S. XI), und zeigen dabei ein merkwürdiges Ungeschick. Es wäre doch so nahe gelegen, das Stück mit dem Tode Gorboducs zu schliessen. Derselbe Stoffhunger aber, den wir bei Cambyses wahrgenommen haben, verleitet sie, noch darüber hinauszugehen und trotz ihres sonstigen Bemühens um das klassische Vorbild sich in einem Hauptpunkt so weit als möglich von ihm zu entfernen. Es

ist bezeichnend und für die weitere Entwickelung wichtig, dass dieses so hoch geschätzte Musterdrama der klassicistischen Richtung inbezug auf Einheitlichkeit so gar kein Muster abgeben konnte.

Dagegen zeichnet sich Tancred and Gismunda (erste Aufführung 1568) durch völlige Geschlossenheit aus (Dodsley-Hazlitt VII 1). Es ist eine einfache Geschichte von einem grausam-egoistischen Vater, der seine Tochter für sich behalten möchte, während sie Liebesempfindungen nicht widerstehen kann. Das Verhältnis wird entdeckt, der erzürnte Vater lässt den Geliebten töten, und Gismunda folgt ihm im Tode nach. Dadurch wird der Vater so erschüttert, dass auch er den Tod sucht. Der starke Abstand von Gorboduc springt in die Augen. Er ist aber einfach darin begründet, dass dem Dichter bereits ein wohl zubehauener Rohstoff vorlag, die bekannte Novelle Boccaccios vom grausamen Vater (Decamerone IV 1). Er hat zwar ihre Geschehnisse von einem anderem Gesichtspunkte aus betrachtet und dargestellt (Fischer S. 61), aber doch in ihrer Reihenfolge und ihren Zusammenhängen unberührt gelassen. Nur der Tod des Vaters ist von ihm noch hinzugefügt. Wir haben also dasselbe Verhältnis wie bei Appius und Virginia, und das dort Gesagte gilt auch hier.

Diesem Stück reiht Koch Whetstone's Promus and Cassandra an (gedruckt 1578), jenes Drama, welches vor Shakespeare bereits den Stoff seines 'Mass für Mass' behandelt (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 2, 202.). Es nähert sich jedoch dem Lustspiel durch seinen versöhnlichen Ausgang wie durch den breiten Raum der komisch gehaltenen Nebenhandlung. Auch sonst zeigt es die Charakteristika der klassicistischen Richtung nicht so ausgeprägt. Wie dem auch sei, jedenfalls wiederholt sich das eben besprochene Verhältnis: das Stück ist (trotz der breiten Nebenhandlung) einheitlich geraten, weil eine geschlossene Novelle zu Grunde liegt (Cinthio's Hecatomithi VIII 5).

Ein echter Vertreter dieser Richtung ist trotz der späten Entstehungszeit (erste Aufführung 1587) Hughes' Drama The

Misfortunes of Arthur (Dodsley-Hazlitt IV 250). Auf welcher Quelle es beruht, scheint noch nicht festgestellt; doch wird sie gewiss die oft erzählten Schicksale des sagenberühmten Königs ohne wesentliche Abweichung von den landläufigen Vorstellungen berichtet haben. Den klassischen Vorbildern entsprechend, hat nun der Dichter blos das Schlussstück der Handlung, die Ereignisse unmittelbar vor und nach der Heimkehr Arthurs, auf die Bühne gebracht und alles Vorherliegende in die lange Eröffnungsrede des Geistes Gorlois' verwiesen. Das Streben, in Seneca'scher Art die äusseren Geschehnisse möglichst zu vermindern, hat also in der That zu einer Auslese und Beschränkung des Stoffes geführt. Doch ist die Ausführung im Einzelnen merkwürdig und bezeichnend. Die Ereignisse der Fabel zerfallen in zwei Gruppen, die privaten, die aus der sündhaften Liebe zwischen Guenevera und Mordred folgen, und die politischen, die Kämpfe Mordreds mit dem heimkehrenden Arthur um das Reich, dessen er sich während der langen Abwesenheit seines Vaters bemächtigt hat. Statt nun beide Gruppen zu verschlingen und in engster Beziehung auf einander darzustellen, thut der Dichter jene im ersten Akt ab, ohne später irgend eine Folgewirkung zu Tage treten zu lassen, ja ohne sie weiterhin auch nur zu erwähnen, und führt diese breit rhetorisch in den übrigen vier Akten aus. Der so leicht einheitlich zu gestaltende Stoff wird also vom Dichter so ungeschickt behandelt, dass das Drama in zwei ziemlich lose verbundene Teile zerfällt und sich bedenklich dem Cambyses-Typus nähert. Immerhin ist es lehrreich, weil es uns zeigt, wie das englische Drama dem antiken hätte Einheitlichkeit ablernen können: schritt man auf dem Wege weiter, der hier einmal betreten war, so musste man sie wohl einmal erreichen. Indessen ist dieses Stück ein später Ausläufer der klassicistischen Richtung und auf die Entwicklung der Gattung wohl nur von geringem Einfluss gewesen. Um diese Zeit hatte das volkstümliche Drama, wie wir sehen werden, auf anderem Wege schon ungefähr dasselbe erreicht.

Als das Ergebnis unserer bisherigen Betrachtungen können wir somit den Satz hinstellen: obwohl nach Massgabe

der Ausgangspunkte (Moralität — Seneca) sowohl die nationale als die klassicistische Richtung, namentlich aber diese, das Streben nach Einheitlichkeit erwarten liessen, so ist sie doch für keine der beiden charakteristisch. Vielmehr ist lediglich die Gestalt des dem Dichter vorliegenden Rohstoffes massgebend und volle Einheitlichkeit nur dort vorhanden, wo sie bereits in der Quelle vorgebildet war, namentlich da, wo der Dichter eine Novelle verarbeitet.

Aus der gegenseitigen Beeinflussung der zwei im Vorangegangenen besprochenen Richtungen ergaben sich Dramen, welche Eigentümlichkeiten beider aufweisen. Dahin gehören vor allem Soliman and Perseda und Locrine (Fischer S. 88 ff.). Beide Dramen zeichnen sich nun vor allem durch Mangel an Einheitlichkeit aus. In Soliman and Perseda (Dodsley-Hazlitt V 253) setzt das eigentliche Thema des Stückes, wie es der Titel bezeichnet, erst im vierten Akt ein: der Liebesbund zwischen Erastus und Perseda wird durch das Dazwischentreten eines mächtigen Nebenbuhlers, des Sultans Soliman, bedroht, woraus sich eine Verwickelung ergiebt, die zum Untergang aller drei führt. In den vorhergehenden drei Akten sehen wir Erastus die Liebe der Perseda erringen und sich bei einem grossen Turnier auszeichnen; daran knüpft sich eine zufällig herbeigeführte Störung des Liebesverhältnisses, die indessen schon am Schluss des zweiten Aktes für beide Teile aufgeklärt wird; ausserdem werden wir schon jetzt mit Soliman bekannt, dessen Absicht, Rhodus zu erobern, den politischen Hintergrund für die privaten Erlebnisse bildet. Die erste Hälfte des Dramas ist also wesentlich von einer Verwickelung beherrscht, die schon mit dem zweiten Akt zum völligen Abschluss gelangt und für die Haupthandlung gar keine weiteren Folgen hat. Sie ist nur die Veranlassung, dass Erastus zu Soliman flieht, sie liefert also blos eine der äusseren Voraussetzungen für das eigentliche Thema.

Die Quelle für dieses Stück ist erst in jüngster Zeit von Sarrazin wieder aufgefunden und veröffentlicht worden (Thomas

Kyd und sein Kreis, S. 12 ff.): eine Erzählung von Henry Wotton, die 1578 erschien. Ich nenne sie absichtlich Erzählung, nicht mit Sarrazin Novelle, weil sie ihrer Struktur nach, wie manche andere Erzählungen der Zeit, sich deutlich abhebt von der eigentlichen Novelle, z. B. Boccaccios. Diese behandelt ja eine einzelne merkwürdige Begebenheit bis zu ihrem Abschluss, besser gesagt, eine einzige Verwickelung bis zu ihrer Lösung. Wottons Erzählung dagegen steht ihrem Wesen nach, obwohl geringeren Umfangs, dem Roman nahe, da uns der ganze Lebenslauf des Helden wie der Heldin von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tode vorgeführt wird und dabei mehr als eine Verwickelung zur Darstellung gelangt. Der Dramatiker folgt nun dem Erzähler Schritt für Schritt. Nach einer kurzen Einleitung über die Kindheit von Erastus und Perseda berichtet dieser ausführlicher über die Verlobung des Paares. Damit setzt auch jener ein und hält sich von nun an getreulich an sein Original, ohne sich irgend ein Element an Handlung entgehen zu lassen. Im zweiten Teil fügt er sogar noch einiges hinzu. Wieder lässt die Stofffreudigkeit des Dichters andere Rücksichten nicht aufkommen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Locrine (vgl. Fischer S. 90 ff.). Die Haupthandlung, der Ehebruch des Helden und seine Folgen bis zu seinem Tode, setzt erst mit dem vierten Akt ein. Die ersten drei bringen die Vorgeschichte, von der Wahl Locrines zum König und seiner Verlobung an, Ereignisse, welche nur die allgemeinen Voraussetzungen für die eigentliche Handlung liefern. Dass der Dichter nach einer chronikartigen Darstellung der alten britischen Geschichte gearbeitet hat, ist klar, wenn auch die bestimmte Quelle noch nicht festgestellt ist; und auch er hat in seinem Heisshunger nach Begebenheiten nicht verstanden, Auslese zu halten und sich zu beschränken.

Hier fügt sich gut Kyds Spanish Tragedy an (Dodsley-Hazlitt V 1). Man ist sich in diesem Drama zunächst nicht ganz klar darüber, wer eigentlich als sein Held gedacht ist. Vom dritten Akt an, nachdem Horatio meuchlings ermordet worden ist, tritt der alte Hieronymo deutlich in den Mittel-

punkt, und das Stück entpuppt sich als Rachetragödie. Bis zum Schluss des zweiten Aktes haben wir aber eine Reihe von Begebenheiten, die wieder nur die Voraussetzungen für das Hauptthema schaffen. Im Wesentlichen bilden sie eine Liebesgeschichte zwischen Bell' Imperia und Horatio, dem ein verschmähter Nebenbuhler, Prinz Balthasar, unterstützt vom Oheim Bell' Imperias, entgegenarbeitet und schliesslich den Untergang bereitet: sein Tod ist dann die Voraussetzung für die eigentliche Rachetragödie. Die Quelle Kyds ist noch nicht bekannt; gewiss war sie aber eine ähnliche Erzählung wie bei Soliman und Perseda, der Kyd wohl ebenso genau gefolgt sein wird, wie der Dichter jenes Stückes. Jedenfalls ist die Spanish Tragedy von Einheitlichkeit noch weiter entfernt als dieses, da die zwei aufeinander folgenden Handlungen nicht einmal an einen Helden geknüpft sind: im ersten Teil des Dramas steht das Liebespaar im Mittelpunkt, im zweiten der alte Hieronymo.

Mit der spanischen Tragödie sind wir bei den unmittelbaren Vorgängern Shakespeares angelangt, der Generation von Schauspieldichtern, welche, in den Fünfzigerjahren geboren, in den Achtzigerjahren hervortritt und im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts rasch verschwindet. Von diesen liegt Lilly ausserhalb des Bereiches unserer Betrachtung. Seine Voraussetzungen sind einerseits die Pageants und Maskenspiele, andererseits die antike Komödie und seine Thätigkeit liegt auf dem Gebiet des Lustspiels, das ja seine besondere Entwickelung hat.

Von den Werken Peeles (ed. Dyce 1874) kommen The Arraignment of Paris und The Old Wife's Tale nicht in Betracht. Jenes ist eine Hofkomödie im Fahrwasser Lillys, dieses die Dramatisierung eines Zaubermärchens, das in technischer Beziehung dem Verwickelungslustspiel nahe steht. Dass das Ritterschauspiel Sir Clyomon and Sir Clamydes Peele angehört und als sein Erstlingswerk anzusehen ist, scheint mir trotz Fischers Ausführungen Engl. Stud. XIV 344 ff. nicht

völlig gesichert. Wie dem auch sei: man wird in dem Stück nicht wirkliche Einheitlichkeit finden können. Wohl ist die Handlung völlig geschlossen: sie setzt ein mit dem Streit der zwei Ritter und endet mit ihrer endlichen Versöhnung. Aber wie im Hauptteil des Dramas zwei Helden neben einander hergehen, so ziehen auch die Ereignisse in zwei Strömen an uns vorüber und sind doch ziemlich äusserlich miteinander verbunden. Das Ganze entspricht der Art des Romans, speciell des Ritterromans mit seinen wunderbaren Zufällen, und zweifellos war auch ein solcher die Quelle, der der Dichter wohl ziemlich getreu gefolgt sein wird. Es spiegelt sich also im Drama die Struktur seiner Quelle.

In Edward I. gehen zwei Haupthandlungen, die politischen Verwickelungen zwischen England und Wales und das Treiben der stolzen Königin, nebeneinander her, mit gelegentlichen Berührungen allerdings, aber doch ohne organische Verbindung, und ohne dass eine deutlich der anderen untergeordnet wäre. Als dritte Handlung ziehen sich dann noch die Verwickelungen mit Schottland durch. Dazu kommt, dass die einzelnen Ereignisse vielfach nur in ziemlich lockerem Zusammenhang stehen, und die schottischen Angelegenheiten überhaupt zu keinem Abschluss kommen. Von Einheitlichkeit kann also keine Rede sein. Peele folgt Holinshed mit starker Heranziehung volkstümlicher Traditionen, namentlich von Robin Hood. Dabei hat er nun allerdings einen Anlauf genommen, die ihm gegebenen stofflichen Elemente mindestens zeitlich einander zu nähern. Er lässt die Ereignisse in Schottland ungefähr gleichzeitig mit denen in Wales verlaufen, obwohl sich diese im allgemeinen viel früher abspielten. Bei Peele erfolgt die Entscheidung Eduards zu Gunsten Baliols unmittelbar auf die Gefangennahme der Braut Lluellens, während in Wirklichkeit dreizehn Jahre dazwischen lagen. Auch hat er Lluellen länger am Leben gelassen, als die Geschichte berichtet und ihn durch das ganze Stück durchgeführt. Das ist immerhin von Wichtigkeit: während wir bisher in Dramen, die wenigstens die Einheit des Helden wahren, mehrere Handlungen nacheinander behandelt fanden (am deutlichsten

im Cambyses), werden sie hier nebeneinander, d. h. durch ineinander verschlungene Szenenreihen dargestellt, obwohl der historische Verlauf die frühere Behandlung nahe legen würde. Das ist ohne Zweifel ein Schritt in der Richtung zur Einheitlichkeit, wenn auch ein erster und dürftiger Ansatz.

Peeles Drama The Battle of Alcazar, über dessen relative Chronologie — ob vor oder nach Edward I. — nichts Bestimmtes auszumachen ist, trägt seinen Namen mit vollem Recht, denn der Dichter ist vor allem darauf bedacht, dieses Ereignis samt allem, was dazu führte, darzustellen. Der Usurpator Muly Mahamet von Marocco wird von seinem Oheim Abdelmelec, der rechtmässige Ansprüche auf den Thron hat, besiegt; er flieht und erwirbt den König Sebastian von Portugall zum Bundesgenossen, der seinerseits den englischen Abenteurer Stukeley für das Unternehmen gegen Abdelmelec gewinnt, während ihn der König von Spanien im letzten Augenblick im Stich lässt. In der entscheidenden Schlacht von Alcazar unterliegen und fallen die Verbündeten; auf der Gegenseite stirbt Abdelmelec zu Beginn der Schlacht und sein Bruder tritt das Erbe an. Nach dem Muster der Seneca-Tragödie ist also nur der kleinere Teil der Fabel auf die Bühne gebracht und über die vorangegangenen Ereignisse — die Festsetzung der verhängnisvollen Erbfolge durch den Grossvater Mulys und die daraus sich ergebenden Streitigkeiten unter seinen Nachkommen — an zwei Stellen nur berichtet. Damit ist allerdings eine leidlich geschlossene Handlung hergestellt. Trotzdem macht das Drama einen eigentümlich schwankenden und unsicheren Eindruck, weil der Dichter es versäumt hat, eine Persönlichkeit als Helden energisch in den Mittelpunkt zu rücken. Zunächst tritt der entthronte Mohr stark hervor, später scheint Sebastian der Held zu sein, wie man auch nach den einleitenden Worten des 'Presenters' im ersten Akt erwarten könnte. Ausserdem hat den Dichter offenbar das Schicksal des Abenteurers Stukeley so lebhaft interessiert, dass er ihn und seine ganz persönlichen Angelegenheiten in einigen Szenen zu breit in den Vordergrund rückt. Auch dieses Drama ist also nicht wirklich einheitlich.

Die Quelle, welcher Peele folgt, ist noch nicht festgestellt. Da er aber Zeitereignisse behandelt — die Schlacht von Alcazar hatte 1678 stattgefunden — so wird er aus zeitgenössischen, vielleicht blos mündlichen Berichten, oder nur aus der allgemeinen Kenntnis der Zeitgenossen von den miterlebten Ereignissen geschöpft haben. Er stand schwerlich unter dem Einfluss einer bestimmt geformten litterarischen Quelle, und daraus wird sich erklären, warum er sich dem klassicistischen Ideal hier ziemlich stark nähert, im Gegensatz zu Edward I. Aber trotzdem war er vom Stoff zu sehr beherrscht. Die Ereignisse der Schlacht, die Aufsehen erregt haben mochte, nahmen seine Phantasie gefangen, und darüber kamen die Charaktere zu kurz, die bloss als Träger der Ereignisse eine Rolle spielen.

Sein letztes Drama, David and Bethsabe, stellt mehr dar, als nach dem Titel zu erwarten wäre. Es führt die Ereignisse vor, die im II. Buch Samuel Kap. 11—19 erzählt werden, und die sich zu folgenden drei Handlungen zusammenschliessen: 1. Die sündhafte Liebe Davids zu Bethsabe und ihre Folgen, Kap. 11—12 (die Beseitigung Urias'; Nathans Busspredigt; Davids Reue; Tod des aus dem sündhaften Verkehr entsprossenen Kindes; Geburt Salomons); 2. die Schändung Thamars durch ihren Halbbruder Amnon und ihre Folgen, Kap. 13—14 (Rache für die Schändung durch Thamars Bruder Absalon; Verbannung desselben; schliessliche Aussöhnung mit dem König); 3. der Aufstand Absalons und seine Bestrafung (Kap. 15—19). Diese Ereignisse sind in der Bibel als aufeinander folgend erzählt. Peele lässt dagegen 1. und 2. sich gleichzeitig vollziehen, indem er sie durch zwei ineinander verschlungene Szenenreihen darstellt; nur kommt 1. früher zum Abschluss. Darauf setzt im zweiten Hauptteil ohne irgend eine Verknüpfung 3. ein und verläuft im genauen Anschluss an die Bibel. Wir sehen also hier zunächst dasselbe Streben zu Tage treten wie bei Edward I.: das Nacheinander der Quelle in Gleichzeitigkeit umzusetzen. Dabei ist nur seltsam, dass der Dichter über diese äusserliche Verschmelzung nicht hinauskommt und nichts thut, um eine innere Beziehung her-

zustellen, obwohl sie sehr nahe lag: es stand ja nun der sündhaften Liebe des Vaters die sündhafte Liebe des Sohnes gegenüber. Aber dieser ideelle Bezug ist nicht einmal an einer Stelle, die geradezu dazu drängte, herausgearbeitet: die Chorrede in der Mitte des ersten Teiles (Dyce S. 469 f.), welche über die bösen Folgen der Wollust klagt, berührt Davids Vergehen, thut aber desjenigen Absalons gar keine Erwähnung.

Ist also in diesem ersten Hauptteil immerhin ein Streben nach Vereinheitlichung zu merken, so setzt mit dem zweiten eine ganz neue Handlung ein, die wohl dieselben Personen in Thätigkeit setzt, aber nicht im geringsten Zusammenhang mit dem früher Vorgefallenen steht. Absalon eröffnet uns ganz plötzlich in einem Monolog (S. 474 f.), dass er ehrgeizig ist, und empört sich gegen seinen Vater. Es lag nahe, dies dadurch zu motivieren, dass er noch von früher her David grollt; aber nichts dergleichen ist angedeutet. Das Stück zerfällt also klaffend in zwei Teile und erinnert wieder an den alten Cambyses-Typus. Der Stoff ist noch immer stärker als die Gestaltungskraft des Dichters, was sich hier um so eher begreift, da sich Peele offenkundig um möglichst genauen Anschluss an die Bibel in allem Thatsächlichen bemüht.

Ueber die Zweiteiligkeit seines Dramas scheint er sich übrigens selbst ganz klar gewesen zu sein. Nach dem Tode Absalons, als die Handlung des zweiten Teiles im wesentlichen zum Abschluss gelangt ist, sagt der Chor (S. 482):

> Now, since this story lends us other store,
> To make a third discourse of David's life,
> Adding thereto his most renowned death,
> And all their deaths that at his death he judg'd,
> Here end we this.

Thatsächlich folgt freilich anderes. Wir sind Zeugen, wie David die Nachricht vom Tode Absalons erhält, darüber trauert und sich schliesslich in Hinblick auf Salomon tröstet. Es folgt also nur der Abschluss der zweiten Handlung, nicht die angekündigte dritte. Aber der Dichter muss ursprünglich die Absicht gehabt haben, noch ein weiteres Stück der Bibel

zu dramatisieren, und dann wäre die Struktur des Dramas, wie wir sie eben festzulegen suchten, noch deutlicher hervorgetreten.

Auch Peele hat sich also nicht zu wirklicher Einheitlichkeit durchgerungen. Aber es ist bemerkenswert, dass ihm der alte Cambyses-Typus nicht mehr genügt, und dass er zweimal versucht, das eintönige Nacheinander in Gleichzeitigkeit zu verwandeln, wenn er auch dabei über äusserliche Zusammenziehung nicht hinauskommt.

Von den Dramen Greenes (ed. Dyce 1874) nähert sich Orlando Furioso dem Lustspiel; trotzdem wird es hier im Zusammenhang mit den anderen Werken des Dichters zu betrachten sein. Es behandelt eine in den Grundzügen ganz einfache Liebesgeschichte. Roland und Angelica finden sich in Liebe, aber ihr Glück wird durch ein Komplot der abgewiesenen Bewerber bald gestört, und Roland verfällt in Wahnsinn. Nach einigen Verwickelungen wird dieses Komplot aufgedeckt, Roland geheilt, und die Liebenden wieder vereint. Einige abenteuerliche Züge und lose Motivierungen, die an den Ritterroman gemahnen, sind immerhin nicht imstande, die Einheitlichkeit zu verwischen. Wieder aber erklärt sich diese aus dem Quellenverhältnis. Der Dichter hat eine Episode Ariosts verwertet, welche an zwei Stellen seiner Dichtung (zu Anfang des 18. und zu Ende des 23. Gesanges) zur Darstellung gelangt. Angelicas kalte Sprödigkeit wird endlich doch durch das Mitleid zu dem niedrig geborenen Medoro besiegt und muss wirklicher Liebe zu ihm weichen, worüber Roland wahnsinnig wird. Erst lange später wird er geheilt. Das hier im Mittelpunkt stehende novellenartige Motiv hat Greene ja ganz umgebildet, er hat ausserdem allerlei Züge hinzugefügt, um genügenden Stoff zu bekommen. Aber immerhin ging er bereits von etwas Einheitlichem aus und hatte diesen Charakter nur zu bewahren, nicht erst herzustellen. Höchstens dass er aus der Fülle des bei Ariost gebotenen Stoffes nur diese Episode herausgreift und sich

nicht verleiten lässt, mehr herüber zu nehmen, als was sich leidlich mit ihr verknüpfen lässt, kann man ihm zu Gute rechnen.

In Friar Bacon and Friar Bungay, einem Drama, das dem Lustspiel noch näher steht, handelt es sich zunächst um eine Liebesgeschichte, und die zwei Zauberer, die der Titel des Stückes nennt, stehen nur im Dienste derselben. Prinz Eduard hat sich in die Tochter eines Waldhüters verliebt und schickt seinen Freund Lacy zu ihr, um für ihn Stimmung zu machen. Dieser aber verliebt sich selbst in die schöne Margarete und erhält auch ihre Gegenliebe. Der so entstandene Konflikt wird indessen sehr bald durch die grossmütige Verzeihung Eduards gelöst, und nun tritt der gewaltige Zauberer Bacon als eigentlicher Held des Dramas in den Mittelpunkt, indem er seine Kunst vor dem gesamten Hofe im Wettstreit mit dem deutschen Magier Vandermast bewährt. Die Liebesgeschichte erhält noch eine Fortsetzung: um Margarete bewerben sich zwei ältere Witwer, die sich im Zweikampf töten, worauf ihre Söhne an einander Rache nehmen und dabei gleichfalls ihren Tod finden. Andererseits giebt Lacy, um sie zu prüfen, vor, sein Versprechen zurückzunehmen, worauf sie in ein Kloster gehen will. Aber diese schon an sich ziemlich unorganische Fortsetzung tritt doch sehr hinter der Darstellung des Zauberwesens zurück: obwohl das Liebespaar erst am Schluss dauernd vereint wird, ist eine innere Einheit doch nicht erreicht. Der Dichter folgt hier in allem, was Bacon und Bungay betrifft, einem Volksbuch; woher er die Liebesgeschichte, ein ja sehr bekanntes Novellenmotiv, genommen hat, ist noch nicht festgestellt. Seine Hauptquelle war also eine Erzählung von wesentlich biographischer Struktur, die eine Reihe von Ereignissen darstellt, die nur durch die Person des Helden zusammengehalten sind. Wenn er aus anderer Quelle eine Liebesgeschichte einflicht, die erst am Schluss des Dramas zum völligen Abschluss gelangt, so äussert sich vielleicht darin ein gewisses Streben nach einem einigenden Bande, dem freilich der volle Erfolg versagt blieb.

Ein ganz anderes Bild als die bisher betrachteten Dramen Greenes bietet sein James IV., bei dem wir natürlich für unsere Zwecke von dem Rahmenstück abzusehen haben. König Jacob IV. von Schottland wird bei seiner Vermählung mit Dorothea von England der schönen Ida ansichtig und entbrennt sofort in heftiger Liebe zu ihr. Der schlaue Höfling Ateukin weiss seine Leidenschaft auszunützen und bringt den König, den Idas Widerstand immer mehr entflammt, von einem Verbrechen zum anderen, bis das ganze Reich sich in ärgster Zerrüttung befindet. Andererseits ist Ida doch nicht zu erschüttern gewesen: sie ist die Gattin eines anderen geworden. Nun ergreift den König Reue, es stellt sich heraus, dass sein ärgstes Verbrechen, der Mordanschlag auf die Königin, nicht zur Ausführung gelangt ist, und es kommt zur allgemeinen Versöhnung. Das ist also eine völlig einheitliche Handlung, die sich Schritt für Schritt entwickelt und ebenso gelöst wird. Da nun der Dichter nach den Worten des Vorspiels eine ganz bestimmte Tendenz verfolgt, nämlich zu zeigen, welches Unheil die Lüsternheit der Fürsten und die Schmeichelei ergebener Diener herbeiführen kann, so hat es den Anschein, dass Greene hier in der Fülle der historischen Ereignisse eine Auslese getroffen hätte, um eine Idee im ganz wörtlichen Sinne zur Darstellung zu bringen. Aber es stellt sich heraus und hat immer Verwunderung erregt, dass sich im Leben Jacobs IV., dessen Tod um wenig mehr als ein halbes Jahrhundert vor unserem Stücke liegt, durchaus nichts Entsprechendes findet. Man konnte sich den Sachverhalt nicht erklären, bis Creizenach eine bemerkenswerte Entdeckung machte (Angl. VIII 417): die hier dargestellte Verwicklung findet sich beinahe vollständig in einer von Cinthio erzählten Novelle (Hecatomithi III 1). Nur der Einfluss des bösen Ratgebers fehlt da. Greene hat sich also die Freiheit genommen, einen Novellenstoff einfach an eine historische Persönlichkeit anzuknüpfen, und das Auffallende, das plötzlich ein anscheinend historisches Drama mit völliger Einheitlichkeit auftaucht, ist damit erklärt. Wieder ist also diese Einheitlich-

keit in der Quelle schon vorgebildet, und wieder stossen wir auf eine Novelle als ihren Ursprung.

Das Widerspiel zu Jacob IV. und die schlagendste Bestätigung für unsere Bemerkung dazu bietet Greenes Alphonsus, King of Arragon. Ein Eroberungszug mit einer kleinen Liebesepisode und einer eingehenden Darstellung der Zurüstungen zu den Schlachten — das ist der Inhalt des Dramas. Der Held eilt im wesentlichen von einem Sieg zum andern. Mit Recht wird im Vorspiel Kalliope als Urheberin des Stückes hingestellt, es ist viel mehr episch, ja chronistisch, als dramatisch und dem wiederholt erwähnten Cambyses-Typus anzureihen. Der Dichter macht nicht den geringsten Versuch, seinen Stoff dramatisch zu gestalten. Woher er diesen hatte, ist noch nicht festgestellt; so viel ich sehe, ist aber der Geschichte ein grosser Eroberer Alphonsus von Arragonien unbekannt. Das Stück stellt sich formell wie stofflich Marlowes Tamerlan zur Seite, und es wird wohl kaum zu bezweifeln sein, dass es eine direkte Nachahmung, ja ein Konkurrenzstück ist, wie auch am Schluss ein zweiter Teil angekündigt wird. Dass Tamerlan vorangegangen war, wird durch eine Anspielung wahrscheinlich (Dyce, S. 242a). Fast sieht es aus, als ob auch der Stoff zum grössten Teil nach dem Muster Tamerlans frei erfunden wäre, und das Rahmenspiel bloss den Zweck hätte, das Auffallende der historischen Fiktion zu verdecken. Namentlich macht die zweite Hälfte des Dramas, in der die Beziehungen zwischen Alphonsus und dem türkischen Sultan Amurac behandelt werden, den Eindruck des Zusammengeklaubten.

Der Vergleich von Alphonsus und Jacob IV. ist sehr lehrreich. Derselbe Dichter liefert bald ein stramm einheitliches, bald ein episch loses Drama, je nachdem ihm der Stoff das eine oder das andere nahe legt; von ihm ist er durchaus abhängig.

Dass George-a-Greene, the Pinner of Wakefield, von Greene herrühre, halte ich für unwahrscheinlich, obwohl ich nicht alles, was Mertins (Robert Greene und George-a-Greene 1885) gegen die Autorschaft Greenes angeführt hat,

für beweiskräftig halte. Wie dem auch sei, das Stück ist, so sehr es durch Frische und Humor erfreut, doch nur ein loses Konglomerat verschiedener aus Volksbüchern und Balladen geschöpfer Episoden und kommt für unsere Untersuchung nicht weiter in Betracht.

Ueberblicken wir die Gesamtproduktion Greenes, so gewahren wir auch bei ihm leise Anzeichen dafür, dass sich ein Verständnis für Einheitlichkeit allmählich Bahn bricht. Aber im Grossen und Ganzen ist auch er einfach vom Stoff abhängig, und, wenn die oben eingehaltene Reihenfolge richtig ist, so wäre sogar im Verlauf seiner Entwickelung ein Rückschritt zu bemerken.

In dem von Greene zusammen mit Lodge verfassten Looking-Glass of London and England wird uns das lasterhafte Treiben in Niniveh, die Ankunft des Propheten Jonas und die schliessliche Errettung der Stadt vorgeführt, mit der ausgesprochenen Tendenz, damit dem lasterhaften London einen Spiegel vorzuhalten. Der Prophet Oseas und später Jonas liefert nach jeder Szene einen in diesem Sinn gehaltenen Kommentar, der sich direkt an die Londoner wendet. Der Dichter folgt dem biblischen Bericht, soweit er reicht, im Uebrigen führt er seine Andeutungen aus. Drei Personengruppen, die selten und dann nur ziemlich äusserlich miteinander in Berührung treten, werden uns zur Darstellung der allgemeinen Lasterhaftigkeit vorgeführt: der König und sein Hof, der Wucherer und die von ihm ausgesogenen Opfer, Thrasybulus und Alcon, endlich der Schmiedegeselle Adam und seine Genossen. Ihre Handlungen füllen drei nebeneinander herlaufende Szenenreihen aus. Parallel dazu ist das anfängliche Verhalten des Jonas geschildert, der, obwohl Prophet, dem Gebot Gottes widerstrebt. Später kommt er ihm nach und bewegt alle Personen zur Ein- und Umkehr. Von einer eigentlichen dramatischen Entwickelung kann also in diesem ganz zerfaserten Stück nicht die Rede sein: wir haben im wesentlichen doch nur eine Reihe von lose miteinander verknüpften Episoden. Der enge Anschluss an die Quelle und vor allem

die überall hervortretende Tendenz haben eine wirkliche dramatische Gestaltung des Stoffes nicht aufkommen lassen.

Das von Lodge allein herrührende Drama The Wounds of Civil War (Dosdley-Hazlitt VII 97) stellt den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla dar, vom Streit um den Oberbefehl gegen Mithridates bis zum Tode Sullas. Zuerst gelangt dieser zur Herrschaft und Marius muss mit seinem Anhange fliehen, während Sulla nach Asien zieht. In dieser Zwischenzeit weiss Marius wieder empor zu kommen und nimmt an den Anhängern des Gegners schreckliche Rache. Bald darauf stirbt er, und dem heimkehrenden Sulla fällt es nicht schwer, seine führerlosen Gegner zu vernichten. Aber auch sein Leben geht zu Ende. Das sind die Hauptlinien des Dramas, das mit Recht seinen Titel führt: denn die Greuel des Bürgerkrieges darzustellen, ist offenbar das Hauptstreben des Dichters, und die Charaktere interessieren ihn nur so weit, als sie diesem Zwecke dienen. Das Stück hat keinen eigentlichen Helden, denn abwechselnd steht bald Sulla bald Marius im Vordergrund. Der Tod beider erfolgt ohne innere Motivierung, wie auch sonst die Ereignisse ziemlich äusserlich aneinander gereiht sind. Das Stück trägt also einen epischen Charakter, es entbehrt der Einheit des Helden und auch der Handlung, insofern als die für ein einheitliches Drama allerdings brauchbare Stoffmasse nicht gehörig organisiert ist. Als Quelle bezeichnen der Herausgeber und Carl (Angl. X 254) Plutarch. In der That folgt der Dichter namentlich seinem Leben Marius' von Kap. 34 und in zweiter Linie dem Sullas von Kap. 8 an, wobei er nur die kriegerischen Verwickelungen etwas verkürzt und zusammenzieht und den Tod Sullas unmittelbar an seinen Triumph anschiebt. Im wesentlichen hat er den Gang der Ereignisse getreulich übernommen, so dass auch hier die Struktur der Quelle deutlich durchschimmert.

Bei Christopher Marlowe (ed. Breymann und Wagner 1885 ff.) dem bedeutendsten Vorläufer Shakespeares, können wir uns wieder inbezug auf die Beschreibung der Technik an

Fischer anlehnen, der alles unmittelbar zu Beobachtende scharfsinnig und klar dargelegt hat. Aber dieses Thatsächliche wird erst recht bedeutungsvoll, wenn wir daneben den Rohstoff halten, den der Dichter zu formen hatte.

Tamburlaine Teil I — der für sich zu betrachten ist, da ihn Marlowe ohne die Absicht einer Fortsetznng dichtete — zeigt den alten, von anderen Dichtern bereits überwundenen Cambyses-Typus. Drei selbständige Handlungen, die nur durch die Person des Helden verknüpft sind, laufen nacheinander ab: der Kampf um die Herrschaft in Persien (I. und II. Akt), der Krieg gegen die Türken (III) und der gegen den Sultan von Aegypten (IV, V). Doch schlingt sich ausserdem eine Nebenhandlung durch das ganze Drama: Tamerlan erobert auch das Herz Zenokrates, die ihn zu Anfang stolz abgewiesen hat. Da sie die Tochter des zuletzt besiegten Sultans von Aegypten ist, mündet diese Nebenhandlung schliesslich in die Haupthandlung ein. Die erst kürzlich entdeckten Quellen für das Stück sind Fortescues englische Uebersetzung eines spanischen Historienwerkes von Mexia, 'The Forest or Collection of Histories,' und Perondinus' Vita Tamerlanis, die gleichfalls wesentlich auf Mexia beruht (Wagner S. XI). Für Marlowe kommt namentlich erstere in Betracht. In beiden Darstellungen wird die Lebensgeschichte Tamerlans so erzählt, dass das Hauptgewicht auf seine Eroberungen fällt. Insbesondere nehmen die drei grossen Kriegszüge, die auch Marlowe schildert, den Hauptraum ein, während andere Unternehmungen zwar erwähnt, aber ganz summarisch abgethan werden. Zum Schluss wird berichtet, dass Tamerlan eine prächtige Stadt erbaute und daselbst bis an sein Ende in Glanz und Herrlichkeit regierte. Also es stellt sich heraus, dass der Dichter alles in sein Drama gebracht hat, was die Quelle ausführlicher erzählt und nur das bei Seite gelassen, worüber sie nicht viel zu sagen wusste. Eine Auslese des Stoffes nach künstlerischen Gesichtspunkten hat er nicht vorgenommen, sondern zeigt sich wie seine Vorgänger vom Ueberlieferten abhängig.

Aber eines ist bemerkenswert: die Nebenhandlung, welche das ganze Drama durchzieht und in ihrem privaten Charakter der politisch-kriegerischen Haupthandlung ein glückliches Gegengewicht bietet, ist nicht in der Quelle enthalten, sondern allem Anschein nach von Marlowe frei erfunden. Fischer hat vermutet (S. 117), dass der Dichter das Zerstückte seiner Haupthandlung selbst gefühlt hat und daher die Liebesgeschichte einflicht. Da die Quelle sie nicht kennt, ist dies sehr wahrscheinlich. Es sieht also aus, als ob das Formgefühl des Dichters sich zu regen beginne, wir gewahren einen leisen Ansatz zur Vereinheitlichung, ähnlich wie früher bei Greene.

Beim zweiten Teil Tamburlaines, der ja nur durch einen äusserlichen Anlass, den grossen Erfolg des ersten, hervorgerufen wurde, lagen die Verhältnisse wesentlich anders. Die Quelle bot für eine Fortsetzung nur sehr dürftigen Stoff. Sie bemerkt, dass Tamerlan nach der Unterwerfung Aegyptens sein Leben in Ruhe verbrachte, und nach seinem Tode seine zwei Söhne, die untereinander in Streit gerieten, von den Söhnen Bajazeths hart bedrängt wurden, so dass schliesslich das ganze Reich in Trümmer ging. Marlowe lässt nun die Kämpfe mit Bajazeths Söhnen noch zu Lebzeiten Tamerlans stattfinden und diesen darin siegen. Das war ein geschickter Griff, zumal auch der Tod des Helden durch diese Kämpfe einen wirkungsvollen Hintergrund erhielt. Aber um das Drama zu füllen, stellt der Dichter die Zurüstungen und einzelnen Phasen des Krieges so eingehend dar, dass manches — wie der Kampf zwischen Sigismund und Orcanes — weit über den Raum hinausgeht, den eine Episode beanspruchen darf. Andererseits steht der Tod des Helden in gar keinem Zusammenhang mit diesen Kämpfen, sondern schliesst rein episch das Werk ab. Ausserdem setzt der Dichter die Nebenhandlung des ersten Teiles fort, indem er uns den Helden als zärtlichen Gatten zeigt, ihn dann sein Weib verlieren und sich schliesslich als strengen Vater bethätigen lässt. Aber diese Nebenhandlung verläuft an sich undramatisch in episch-biographischer Folge und steht in keiner Verbindung mit der Haupthandlung, während sie im ersten Teil zum Schluss in

dieselbe einmündet (vgl. Fischer S. 132). Es zeigen sich also überall klaffende Lücken, man sieht, wie der Dichter ohne die breite Grundlage einer ausführlichen Quelle unsicher hin- und hertastet und noch viel weniger zu einer organischen Einheit vorzudringen vermag als früher.

Bei Marlowes Faust wird die Untersuchung dadurch einigermassen unsicher, dass auch der älteste uns überlieferte Text bereits Zusätze von fremder Hand enthalten dürfte. Doch werden die ernsten Szenen und die Grundlinien des Dramas überhaupt im wesentlichen von Marlowe herrühren. Hier nun liegen die Verhältnisse ähnlich wie beim ersten Teil Tamerlans. Das Stück beruht mit Ausnahme vielleicht von einigen Einzelheiten auf dem englischen Volksbuch von Doktor Faustus, also einer biographischen Darstellung, und der Dichter schliesst sich im wesentlichen an sie an. Die Folge ist, dass auch in diesem Drama eine Reihe von Ereignissen an uns vorüberziehen, die bis auf die Person des gemeinschaftlichen Helden von einander unabhängig sind. Dies tritt hier sogar noch stärker hervor als im Tamerlan, weil die Zahl der Ereignisse grösser ist und keine Nebenhandlung sie durchschlingt. Allerdings bilden der Beginn des Stückes und der Schluss — die Verbindung Fausts mit dem Teufel einerseits, seine Reue und sein Untergang andererseits, — eine ausserordentlich wirksame dramatische Handlung; aber sie wird unterbrochen durch eine Reihe lose gefügter Episoden, die teilweise von einer späteren Hand herrühren mögen, aber ihrer Mehrzahl nach immerhin auf Marlowe zurückgehen werden. Auch im einzelnen ist die Komposition des Einganges und des Schlussstückes der von Tamerlan überlegen, wie Fischer (S. 134 f.) eingehend dargelegt hat. Doch ist zu betonen, das Marlowe alles wesentliche bereits in seiner Quelle vorgebildet fand und einfach daraus in sein Drama zu übertragen brauchte. Dass sein technisches Können gewachsen ist, folgt daraus durchaus nicht. Wirklich neu und Marlowes eigenstes Eigentum ist die Auffassung des Helden und das energische Herausarbeiten des Tragischen, von dem ja in der

Quelle trotz der Uebereinstimmung im Gang der Ereignisse nichts zu merken ist.

The Jew of Malta steht technisch bedeutend höher als die zwei früheren Dramen. Wir sehen nicht mehr einzelne Handlungen ohne rechte innere Verbindung ablaufen, sondern Handlungsphasen, von denen jede aus der vorhergehenden durch die eigenartige Bethätigung der Charaktere folgt. Wohl kann man zwei Verwickelungen unterscheiden, eine politische, die Streitigkeiten zwischen Maltesern und Türken, und eine private, die Angelegenheiten des Helden. Doch sind beide innig verknüpft, und vor allem ist die erstere der letzteren gehörig untergeordnet. Sie bildet zunächst den Ausgangspunkt und hierauf den allgemeinen Hintergrund für diese, bis sich am Schluss wieder beide vereinigen. Dennoch erhalten wir in der zweiten Hälfte dieses Dramas nicht de[n] Eindruck der Einheitlichkeit wie bei den Stücken, die de[n] Höhepunkt der elisabethanischen Dramatik bilden. Versuchen wir uns über dieses Gefühl Rechenschaft zu geben, so gelangen wir zu folgendem Ergebnis.

Wie die bisherigen Marlowe'schen Helden ist auch die[ser] von übermächtiger Leidenschaft getrieben, von Geldgier [und] namentlich von unersättlichem Hass gegen die Christen. [Die] harte Verfügung des Gouverneurs, die ihn seines Vermög[ens] beraubt, erregt ihn daher auf's heftigste, und sein Streben [ist] nun einerseits Wiedergewinnung des Vermögens, andererseits Rache am Gouverneur. Beides gelingt ihm: im zweiten [Akt] gelangt er wieder in den Besitz des grössten Teiles s[einer] Schätze, zu Beginn des dritten fällt der Sohn des verha[ssten] Feindes in einem durch ihn angezettelten Zweikampf. [Was] geschieht nun? Ist er etwa mit dieser Rache nicht zufr[ieden] und sucht er noch weiter den Gouverneur und die Ch[risten] überhaupt zu schädigen, bis er sich in seinen Plänen [über]nimmt und untergeht? So würde ja wohl die Tragödie [eines] dämonischen Hassers und Rächers verlaufen. Keines[wegs]. Der Jude hat sich bei seinen Racheplänen nicht gen[ügend] der Verschwiegenheit seines Helfers Ithimores versiche[rt]

ausserdem ein Moment überhaupt nicht in Betracht gezogen: die Liebe seiner Tochter zu dem getöteten Mathias. Sie erfährt alles, wendet sich von ihm ab und geht ins Kloster. Barrabas hat sich verrechnet, er steht vor den Folgen seines Fehlers und muss neuerlich handeln, um ihnen zu begegnen. Dieses Spiel wiederholt sich nun mehrere male: ein Plan gelingt in irgend einem Punkte nicht ganz, daraus erwächst ihm neue Gefahr und zwingt ihn zu weiterem Handeln, bis ihm schliesslich ein Plan völlig misslingt.

Die einzelnen Phasen dieses Verlaufes sind folgende: 1. Der Jude vergiftet seine Tochter mit dem ganzen Kloster; aber Abigaïl hat noch vor ihrem Tode ihr Geheimnis gebeichtet und die zwei Mönche bedrängen Barrabas. 2. Der Jude beseitigt die Mönche mit Hilfe Ithimores; aber dieser versucht nun, von einer Courtisane verleitet, seine Vertrauensstellung zu Erpressungen zu benützen. 3. Der Jude vergiftet Ithimore und die ganze Gesellschaft; aber das Gift wirkt nicht schnell genug: vor ihrem Tode enthüllen sie noch dem Gouverneur alle Schandthaten Barrabas', und dieser wird verhaftet. 4. Der Jude weiss, indem er sich scheintot stellt, aus dem Gefängnis und der Stadt zu entkommen. Da diese nun eben von den Türken belagert wird, geht er zu ihnen über und rächt sich dadurch am Gouverneur, dass er ihnen einen geheimen Weg in die Stadt zeigt. Dieser Plan gelingt scheinbar vollkommen, die Türken machen ihn zum Gouverneur der Stadt und geben ihm seinen Feind in die Hand. Aber der Jude ist zu klug, um nicht das Unsichere seiner Stellung als ein vom Feind zum Machthaber eingesetzter Ueberläufer zu erkennen. Er will Freunde und Vermögen erwerben, um seine Herrschaft zu festigen, oder, wenn er sie dennoch nicht halten kann, doch einen praktischen Nutzen aus ihr gezogen zu haben. Er verschwört sich daher (5.) mit dem früheren Gouverneur gegen die Türken; aber dieser ist schlauer als er, er weiss die Mine dazu zu benutzen, um den Juden zu vernichten und zugleich die Türken in seine Gewalt zu bekommen. Barrabas hat das gefährliche Spiel mit zwei Gegnern verloren. (Vgl. Anm. 1).

Der Held des Dramas hat also nacheinander eine Reihe von Gegnern zu bekämpfen, aber nicht aus den Motiven, die zu Beginn als ihn treibend vorgeführt sind, sondern weil die Verhältnisse einen nach dem anderen ihm entgegenstellen und ihn zum Kampfe zwingen. Schliesslich gerät er an den Gegner, der in der ersten Hälfte des Dramas das Ziel seines Hasses war, den Gouverneur. Doch ist eine Anknüpfung an dieses frühere Verhältnis, eine Wiederaufnahme seines Rachewerks, nirgends angedeutet. Vielmehr ist dieser neue Kampf in den augenblicklichen Umständen begründet: aus der Stadt entkommen, in der er nun als Verbrecher bekannt ist und der er daher grollt (V. 2046), steht er aller Mittel beraubt den belagernden Türken gegenüber; es bleibt ihm kaum etwas anderes übrig, als zu ihnen überzugehen.

Nun ist es ja gewiss nichts seltenes, dass einem dramatischen Helden aus den Folgen seiner Handlungen neue Schwierigkeiten und neue Gegner erwachsen, gegen die er sich wenden muss. Im Juden von Malta tritt dies aber fünfmal nacheinander ein, und dieses wechselnde Spiel füllt die ganze zweite Hälfte des Dramas aus; ja, wenn wir die einzelnen Handlungen, die der Held überhaupt vollführt, überschauen, so entfällt weitaus die Mehrzahl darauf. Damit sind die richtigen Verhältnisse überschritten; denn über diesem Weiterspinnen verlieren wir die ursprünglich treibenden Motive des Helden ganz aus dem Gesicht. So kommt es, dass die zweite Hälfte des Dramas einen mehr epischen Verlauf hat und keinen voll befriedigenden Eindruck macht. Es zeigt sich hier echt Marlowe'sches Uebermass: während in den früheren Stücken der Held alles war, die Handlung nur Ausfluss des Charakters im strengsten Sinne, tritt hier die Handlung übermässig hervor.

Wie hat nun der Rohstoff ausgesehen, der Marlowe bei diesem so bemerkenswerten Drama vorlag? Leider können wir darauf keine Antwort geben, weil seine Quelle noch nicht gefunden ist. Wenn man aber die Verhältnisse bei seinen bisherigen Dramen, sowie den anderen jener Zeit überblickt, so wird man vermuten dürfen, dass ihm eine Erzählung vor-

lag, die wohl das meiste von den Ereignissen, vielleicht alle, bereits vorgebildet enthielt. Man merkt in der zweiten Hälfte des Dramas deutlich ein gewisses Hasten und erhält den Eindruck, dass der Dichter in der festen Zahl der Akte einen überreichen Stoff unterzubringen suchte: das lässt auf treuen Anschluss an die Ueberlieferung schliessen. Auch die strenge Kausalverbindung der einzelnen Handlungsphasen, die dieses Drama auszeichnet, wird vermutlich schon in der Quelle vorhanden gewesen sein. Eine bedeutende Steigerung des technischen Könnens Marlowes wird also wahrscheinlich auch bei diesem Stücke nicht zu konstatieren sein. Ein gewisses Wachstum ist allerdings auch ohne Quellenvergleich völlig deutlich. Es äussert sich in der Art, wie er die einzelnen Handlungsphasen auf einander folgen lässt. Früher setzte eine Handlung ein, nachdem die vorhergehende abgelaufen war. Nun bereitet er eine neue Phase vor, lange bevor die frühere beendet ist. So ist z. B. der Verrat Ithimores, der sich in der zweiten Hälfte des vierten Aktes vollzieht, schon durch eine Szene zu Beginn des dritten eingeleitet. (Vgl. Fischer S. 137 f.)

Indessen, es war doch nicht bedeutungslos, dass sich Marlowe Stoffen zugewendet hatte, bei deren Bearbeitung er von selbst der Einheitlichkeit näher kam. Wenn er auch zunächst im wesentlichen nur vom Stoffe begünstigt und getragen war, so schärfte sich offenbar an ihm sein Gefühl für das dramatisch Wirksame und daher Richtige: er lernte an seinen eigenen Werken. Das wird uns bei seinem nächsten Drama klar werden, das wir etwas ausführlicher betrachten müssen.

Edward II. (Works ed. Bullen, II 115) ist ein völlig einheitliches, streng geschlossenes Drama, eine regelmässige Tragödie. Wir sehen die Königsgewalt in einem Kampf mit den übermächtigen Grossen des Reiches, worin der König selbst untergeht, das Königtum aber siegt. Dieser grosse historische Konflikt ist durch die Eigenart der Charaktere verschärft und erhält durch sie ein durchaus individuelles Gepräge. Alle Einzelheiten sind dem grossen Hauptmotiv untergeordnet, mit

Ausschluss jedweder Nebenhandlung oder irgendwelcher Abschweifungen und Episoden. Das hat sehr eingehend Fischer (S. 123 ff., 145 ff.) durch eine technische Analyse dargethan, die ich im allgemeinen für zutreffend halte, obwohl ich ihr nicht in allen Einzelheiten beistimmen kann (vgl. Anm. 2). Freilich tritt alles erst in's richtige Licht, wenn man untersucht, wie viel der Dichter aus Eigenem zu dieser Gestaltung beigetragen hat.

Ueber das Quellenverhältnis bei diesem Drama ist schon wiederholt gehandelt worden. Nach Ward (Hist. Dram. Lit. I 194) und Wagner (Ausg. 1871, S. XV) hätte Marlowe die Chronik Fabyans benutzt. Dagegen behauptete Fleay (Ausg. London 1877, S. 34), dass dies nur in geringem Ausmasse der Fall sei; dass vielmehr Stowe und Holinshed die Hauptquellen bildeten, was er durch Abdruck reichlicher Auszüge zu belegen sucht. Eine wirkliche Quellenvergleichung haben weder Wagner noch Fleay angestellt, sondern absichtlich dem Leser überlassen. Tancock giebt in seiner Ausgabe des Dramas (Oxford 1887) zunächst einige Bemerkungen über das Verhältnis Marlowes zu den historischen Ereignissen, nicht aber zu den ihm vorliegenden Quellen, und weist hierauf an Uebereinstimmungen in gewissen Einzelheiten nach, dass Marlowe in der That jedem von den drei genannten Chronisten einiges entnommen hat.

Indessen — es ist doch gar nicht so wichtig, was der Dichter aus seiner Quelle hat, als vielmehr, was er nicht daraus hat und — um das Wortspiel fortzusetzen — was von seiner Quelle er nicht hat, d. h. von grösserem Belang als die Uebereinstimmungen sind seine Hinzufügungen und Auslassungen. Denn in ihnen wird die künstlerische Eigenart des Dichters deutlicher hervortreten, als in dem was er einfach beibehält. Ich kann daher die Einrichtung des neuen Werkes über die Quellen der Shakespeare'schen Historien, des so sorgfältigen Buches von Boswell-Stone, nicht ganz billigen. Welche Teile seiner Quelle Shakespeare für gut befunden hat zu übergehen, ist daraus nicht oder nur mangelhaft zu entnehmen, und gerade das ist für die Abschätzung

seiner künstlerischen Leistung oft von grosser Wichtigkeit. Ueberhaupt zeigt sich bei den oben genannten Forschern, wie sonst nicht selten, das Streben, das Abhängigkeitsverhältnis als solches genau festzustellen, als ob dies Selbstzweck wäre. Quellenuntersuchungen werden häufig geführt, als ob sie einen, fast möchte man sagen, juristischen Zweck hätten, als ob sie ein strittiges Eigentumsrecht feststellen oder gar darthun sollten, wie wenig der Dichter aus Eigenem geschaffen hat. Thatsächlich sind sie doch nur eine Vorarbeit, um die Bethätigung der Eigenart des Dichters klarer erkennen und schärfer umreissen zu lassen. Von diesem Gesichtspunkt losgelöst, als selbständige Untersuchung, haben sie doch recht geringen Wert. Ob Marlowe diesen oder jenen Chronisten vor sich hatte, ist an sich ziemlich gleichgiltig. Nur für die Beantwortung der Frage, wie der Dichter seinen Rohstoff verarbeitet hat, ist diese Kenntnis von Belang.

Indem ich nun im Folgenden eine Quellenvergleichung nach den ausgesprochenen Gesichtspunkten zu liefern versuche, kann ich freilich den Anforderungen an eine solche nicht völlig gerecht werden, weil mir jene Chronisten nicht zugänglich sind. Ich muss, um die Lücken der von Fleay gegebenen Auszüge zu ergänzen, eine moderne historische Darstellung zu Rate ziehen, Paulis Geschichte Englands (IV 199 ff.). Indessen wird dieser Mangel praktisch von keinem so grossen Belang sein, weil die Marlowe vorliegenden Darstellungen im wesentlichen die historischen Ereignisse gut wiedergeben und andererseits Pauli in der Darstellung des Einzelnen sich gerne genau an die alten Chroniken anschliesst. Einen Ansatz zu einer derartigen Vergleichung hat, wie erwähnt, bereits Tancock gemacht (S. XII), aber ohne besonders tief zu gehen und namentlich ohne die künstlerische Bedeutung der Aenderungen Marlowes ins richtige Licht zu rücken.

Ueberschauen wir die zwanzig Jahre der Regierungszeit Eduard II. (1307—1327), so gewahren wir eine bunte Reihe von oft recht zerstückten und zerfaserten Ereignissen. An den Dramatiker trat bei diesem Stoff gebieterisch die Not-

wendigkeit heran, Auslese zu halten. Marlowe greift nun vor allem diejenigen politischen Vorgänge heraus, bei denen ein persönliches Element eine hervorragende Rolle spielt, und stellt dieses stark in den Vordergrund, obwohl das Stück äusserlich die ganze Regierungszeit des Königs umfasst: es ist die Freundschaft des Königs zu Gaveston und später zu Spenser. Die rein politischen Ereignisse, welche sich aus den Beziehungen zu Schottland ergeben, sind daher bei Seite gelassen, sie werden nur einmal erwähnt, als die allgemeine Zerrüttung infolge der schlechten Regierung geschildert werden soll (II 2, 177 ff.), also nur insoweit, als sie für das eigentliche Thema des Stückes in Betracht kamen. Erinnern wir uns, wie Peele in seinem Edward I. die schottischen Kriege behandelt, so wird der Abstand klar.

Ferner springt in die Augen, dass Marlowe an die Ereignisse der ersten Regierungsjahre des Königs von 1307 bis 1312 unmittelbar die der letzten von 1321 bis 1327 anknüpft, also beinahe ein Jahrzehnt einfach überspringt. Jene waren ausgefüllt durch die Kämpfe der stolzen Barone gegen den Günstling Gaveston, diese durch ihre Kämpfe gegen den neuen Günstling Spenser. Marlowe rückt nun die aus ähnlichen Motiven entspringenden Ereignisse unmittelbar an einander und bringt sie in engen Zusammenhang, indem Spenser gewissermassen der Rechtsnachfolger Gavestons wird, was bereits Stowe und Holinshed andeuteten. Diese Verknüpfung macht er dadurch noch inniger, dass er bereits in der ersten Hälfte des Dramas Personen auftreten und eingreifen lässt, die thatsächlich erst in den letzten Jahren eine Rolle spielten: die Königin und Mortimer. Die historische Isabella wurde 1308, ein Jahr nach dem Regierungsantritt des Königs, seine Gemahlin und war damals erst zwölf Jahre alt. Sie trat in den Kämpfen um Gaveston gar nicht hervor, wie denn überhaupt das Verhältnis der Ehegatten um diese Zeit ganz normal gewesen zu sein scheint. Die Misshelligkeiten brachen erst 1324 aus, als es zum Bruch mit Frankreich kam und man der Königin, einer französischen Prinzessin, misstrauen zu müssen glaubte. Dazu kam, dass sie schon seit einiger Zeit

eine tiefe Abneigung gegen den Günstling Spenser gefasst hatte. Mortimer tritt ebenfalls erst in den Zwanzigerjahren in der Erhebung gegen Spenser hervor. Marlowe lässt nun gegen alle historische Wahrheit beide von Anfang an eingreifen und gewinnt damit den Vorteil, dass eine Personengruppe vom Beginn bis zum Ende das Gegenspiel trägt, während im historischen Bericht die Träger ebenso wechseln, wie in den früheren Dramen Marlowes. Hier tritt uns dasselbe Verfahren entgegen, das wir später öfter bei Shakespeare beobachten können. (So wird z. B. Paris in Romeo und Julie schon zu Anfang eingeführt, während er in der Quelle erst nach der Verbannung Romeos auf den Plan tritt.) Ferner gewinnt damit der Dichter den Vorteil, dass er in den Kampf gegen Gaveston ein persönliches Moment mehr einführen kann: die Hinneigung der Königin zu Mortimer, die das ehebrecherische Verhältnis vorbereitet, welches im zweiten Teil des Dramas, entsprechend dem historischen Bericht, zum Ausbruch kommt. Hier schon zeigt er uns den inneren Kampf des um die Liebe ihres Gatten betrogenen Weibes und weiss in wirksamer Steigerung zu ihrem schliesslichen Abfall hinzuleiten. Auf diese Weise wird zugleich der etwas spröde historische Stoff mannigfach belebt.

Vergleichen wir nun den Ablauf der Begebenheiten im einzelnen. Wie im Drama rief der historische Eduard nach seinem Regierungsantritt Gaveston aus dem Ausland zurück, überhäufte ihn mit Ehren und erregte dadurch den Widerstand der Grafen, die ihn zwangen, seinen Günstling zu verbannen. Der historische Gaveston kehrte nun nach einiger Zeit heimlich zurück. Dagegen berichteten schon die Marlowe vorliegenden Chroniken, dass er zurückgerufen wurde, und der ausführliche Holinshed bemerkt, dass der Adel sich damit einverstanden erklärte, weil er hoffte, der König sowohl wie Gaveston würden sich gewissermassen die erhaltene Lektion merken und sich bessern. Aehnliche, wenn auch weniger edle Motive bewegen bei Marlowe die Grafen. Mortimer überzeugt sie davon, dass es für ihre Interessen vorteilhafter wäre, wenn Gaveston es am Hofe immer ärger triebe und

daher schliesslich seinen Sturz fände, als wenn er in Irland eine Märtyrerrolle spiele und Gelegenheit habe, Streitkräfte zu sammeln. Dazu kommt noch eine wichtige Zuthat. Der eigentliche Urheber der Rückberufung ist die Königin, die auf ein hingeworfenes Wort Eduards bauend auf diese Weise die Liebe ihres Gatten wiederzugewinnen hofft und daher Mortimer für die Sache gewinnt. Somit ist die Rückberufung aufs engste mit der Verbannung selbst verknüpft und eine bessere Motivierung gewonnen (Anm. 3).

Nach der Rückkehr Gavestons im Jahre 1309 brach der Widerstand gegen ihn nicht sofort aus, sondern erst als die Misswirtschaft des Königs immer ärger wurde. Man zwang ihm im nächsten Jahre eine Kommission auf, die 'Ordainers', welche innerhalb Jahresfrist alle Missbräuche abstellen sollte. Mehrere Massnahmen wurden thatsächlich durchgesetzt, darunter auch die abermalige Verbannung Gavestons, der sich nach Flandern begab (1311). Aber schon nach zwei Monaten kehrte er heimlich zurück und stiess zum König, um mit ihm gegen die 'Ordainances' Front zu machen. Der Adel unter Lancaster zog ihnen 1312 entgegen, der König musste fliehen und sein Günstling wurde in Scarborough gefangen genommen. — Marlowe nun hat hier wieder energisch zusammengezogen und verkürzt. Die abermalige Verbannung und Rückkehr Gavestons wäre eine dramatisch zwecklose Wiederholung gewesen; er lässt sie daher weg. Im Anschluss daran fällt auch die politisch so bedeutsame Einsetzung der Ordainers gerade so aus, wie die schottischen Kriege: es kommt dem Dichter vor allem auf Herausarbeitung des Persönlichen an. Er knüpft an die Ereignisse des Jahres 1309 unmittelbar die des Jahres 1312 an: sofort nach der Rückkehr Gavestons brechen die Misshelligkeiten aus und man geht auseinander, um zu rüsten; der König ist der schwächere Teil und kann nicht hindern, dass sein Freund gefangen genommen wird (Anm. 4). Ganz frei erfunden ist das Verhalten der Königin in diesem Krieg. Vom König bei der allgemeinen Flucht mit schnöden Worten zurückgelassen, lässt sie ihre Neigung für Mortimer stärker hervortreten. Sie weist den nachstürmenden

Verbündeten den Weg zur Verfolgung Gavestons, weigert sich aber doch noch, sich ihnen anzuschliessen: sie will zum König und noch einmal versuchen, sein Herz wieder zu erobern. Damit erhält das rasche Gelingen der Festnahme Gavestons eine Motivierung und zudem sehen wir den Zersetzungsprocess in der Seele der Königin vorschreiten.

Bei der Darstellung von Gavestons Ende folgt Marlowe der etwas unhistorischen Erzählung Holinsheds bis auf eine Abweichung. Nach dessen Bericht ergab sich Gaveston unter der Bedingung, dass er den König noch einmal sehen dürfe, und bald darauf traf Arundel ein, um im Namen Eduards die Grafen zu bitten, das Leben des Gefangenen zu schonen. Bei Marlowe ist es allen klar, das dieser sterben werde, und der König bittet nur, ihn noch einmal sehen zu dürfen. Der Dichter hat also den Gegensatz gesteigert und verschärft, wodurch um so besser motiviert wird, dass gleich darauf der König, dem auch seine geringfügige Bitte nicht gewährt wird, zu einem gewaltigen Schlage ausholt.

Nach dem Tode Gavestons gab sich der historische Eduard zwar unbändigem Schmerze hin und rückte gegen die Aufständischen, aber schliesslich kam es doch noch in demselben Jahre zu einem Vergleich. Seine Stimmung war auch durch das freudige Ereignis der Geburt eines Thronfolgers gemildert worden. Sechs Jahre später kam es sogar zu einer förmlichen Versöhnung mit Lancaster, dem Führer der Opposition. Im übrigen waren diese Jahre durch den schimpflichen Krieg mit den Schotten ausgefüllt: 1314 fällt ja die Niederlage am Bannockbourn und 1318 die Einnahme Berwicks. Erst zu Beginn der Zwanzigerjahre trat die Opposition wieder hervor, als der König Spenser und seinen Vater immer mehr begünstigte, so dass sie völlige Herrschaft über ihn erlangten. Der Adel erhob sich abermals und zwang Eduard im Jahre 1321 Spenser zu verbannen. Dabei begegnen wir zum ersten Male den beiden Mortimers. Spenser kam indes bald heimlich zurück, der König liess das Verfahren gegen ihn wieder aufnehmen und zog gegen die Aufständischen.

Diese fast ein Jahrzehnt füllenden Vorgänge hat nun Marlowe ganz übersprungen, erst mit dem Sieg des Königs über die Opposition im Jahre 1322 tritt die Geschichte wieder in unser Drama ein. Hier zeigt sich deutlich die Kunst unseres Dichters. Diese Vorgänge waren für das Drama nicht zu verwerten, weil es deutlich ausgeprägte Ereignisse und verhältnismässig raschen Fortgang benötigt. Und vor allem: auf die tiefe Erniedrigung des Königs musste nun ein erfolgreicher Vorstoss folgen, der zu neuer Verwickelung führte. Im historischen Bericht ist das gerade Gegenteil der Fall: der grosse Gegensatz verblasst, der Krieg verläuft im Sand, und man schliesst Frieden, wenn auch einen innerlich faulen. Marlowe lässt all das bei Seite. Er fügt an Gavestons Tod unmittelbar ein Ereignis an, das wesentlich historisch ist, aber doch den Bedürfnissen seines Dramas entspricht, den Sieg Eduards im Jahre 1322. Man wird dies gewiss einen genialen Griff nennen dürfen. Um ihn zu ermöglichen, hat er schon früher neue Fäden angeknüpft. Der neue Günstling Spenser ist im zweiten Akt von Gaveston dem König empfohlen worden und hierauf rasch gestiegen. Unmittelbar vor Gavestons Tod ist der alte Spenser mit seinen Anhängern zum König gestossen, ein frei erfundener Zug, der den Sieg Eduards, obwohl er kurz vorher weichen musste, begründen hilft. Nachdem Gaveston gefallen ist, überträgt der König dessen Würden auf Spenser, und gleich darauf kommt die Aufforderung der Grafen, den neuen Günstling zu entlassen. Damit ist also der unmittelbare Anschluss der Ereignisse des Jahres 1322 an die von 1312 hergestellt, wenn auch nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit: denn die Günstlingsrolle Spensers hat ja eben erst begonnen und die Grafen haben kaum Gelegenheit gehabt, dies zu merken.

Ausserdem ist unmittelbar nach Gavestons Tod ein Faden aufgenommen, der thatsächlich erst 1324 zu Tage tritt: die Zwistigkeiten mit Frankreich, die Eduard veranlassen, die Königin mit ihrem Sohne zur Vermittelung nach Paris zu senden. Das entspricht der historischen Ueberlieferung, nur ging zunächst die Königin allein. Ihr Sohn wurde später

nachgesendet, um an Stelle seines Vaters die verlangte Huldigung zu leisten. Wieder ist hier die Umformung nicht ganz geglückt, insofern man nicht recht einsieht, warum der Prinz mitgeschickt wird.

Die Niederwerfung der Opposition im Jahre 1322 vollzog sich historisch in zwei Stufen. Im Westen wurden die beiden Mortimers immer mehr eingeengt und von der Hauptmasse der Aufständischen abgeschnitten. Sie unterwarfen sich daher ohne Kampf und wurden in den Tower gebracht. Darauf zog der König nach dem Norden gegen Lancaster, nahm ihn samt seinem Anhang gefangen und liess alle Führer hinrichten. Diese Ereignisse hat Marlowe zu einer grossen Schlacht zusammengefasst, in der der König siegt. Dabei ist nur die Motivierung weggefallen, warum Mortimer nur gefangen gesetzt, Lancaster und die anderen hingegen hingerichtet werden, wieder ein kleiner Mangel der Umformung.

Nunmehr kann sich Marlowe den historischen Berichten wieder enger anschliessen. Die Flucht Mortimers, seine Vereinigung mit der Königin in Frankreich, die Unterstützung beider durch den Grafen von Holland, die Landung der Verbündeten in England, die Flucht und Gefangennahme des Königs, seine Abdankung und die Krönung des jungen Eduard, alles das war schon in den Quellen überliefert. Doch erscheint manches in anderer Beleuchtung und Färbung. In der Geschichte tritt die entscheidende Wendung im Verhalten der Königin in Frankreich ein, als Mortimer nach seiner Flucht zu ihr stösst [1]. Sie entlässt ihr englisches Gefolge und weigert sich zurückzukehren, bis Spenser entlassen ist. Nachdrücklich weist sie auf den bedenklich sinnlichen Charakter des Verhältnisses zwischen dem König und Spenser, während auf der anderen Seite Eduard sie sträflichen Umganges mit Mortimer beschuldigt. Bei Marlowe hat sich die Abkehr der

---

[1] Was die Marlowe vorliegenden Chroniken darüber erzählen, ist aus den Auszügen bei Fleay nicht zu ersehen. Er hat hat wohl die betreffenden Stellen unterdrückt, weil es sich um eine Schulausgabe handelt.

Königin von ihrem Gatten schon früher allmählich vollzogen, es bedarf daher jetzt keiner plötzlichen Wendung. Erst nachdem die Verbündeten gesiegt haben und auf den Höhepunkt ihrer Macht augelangt sind, hören wir von Kent, dass thatsächlich zwischen der Königin und Mortimer ein sträfliches Verhältnis besteht. Wir dürfen nicht zweifeln, dass es Marlowes Absicht ist, erst jetzt sie wirklich schuldig werden zu lassen. Die Sache der Verbündeten soll zunächst nicht durch eigene Schuld in unseren Augen geschädigt werden; erst nachdem sie den König in ihrer Gewalt haben, tritt die Wendung ein und damit beginnt der Zerfall des Gegenspiels. Ferner hat Kent bei Marlowe eine andere Stellung. Er ist von Anfang an für weises Masshalten gewesen, hat sich daher zu den Gegnern des Königs geschlagen und schliesslich nach Frankreich geflüchtet, so dass er jetzt im Gefolge der Verbündeten erscheint. Aber der Lauf, den die Dinge nehmen, widerstrebt ihm immer mehr. In der Geschichte ist er überhaupt beim König geblieben und bei der Unterdrückung der Aufständischen beteiligt gewesen. Marlowe gewinnt durch seine Aenderung grössere Mannigfaltigkeit und ein lebendiges Symbol dafür, wie sich die Verbündeten allmählich in's Unrecht setzen.

Wie der unglückliche König auf Geheiss der Machthaber grausam gequält und schliesslich auf grauenhafte Weise ermordet wurde, hat Marlowe ebenfalls schon in seinen Quellen vorgefunden. Auch hier wurde bereits als mindestens moralischer Urheber des Mordes teils Mortimer, teils die Königin bezeichnet. Die hervorragende Rolle, die hier der Bischof von Herford spielt, indem er namentlich den zweideutigen Befehl zur Ermordung des Königs verfasst, hat Marlowe auf Mortimer übertragen, während er die Königin nicht unmittelbar beteiligt sein lässt.

Um nun einen befriedigenden Abschluss zu gewinnen, hat er zwei Ereignisse, welche erst drei Jahre nach dem Tode Eduards stattfanden, unmittelbar darnach und in Zusammenhang damit sich vollziehen lassen: den Erhebungsversuch Kents und den Umschlag im jungen Eduard. Nach Holinshed war Kent wohl schon zu Lebzeiten Eduard II. im Verdacht, zu

seinen Gunsten zu konspirieren. Zum offenen Konflikt mit den Machthabern kam es aber erst einige Zeit nach dem Tode des Königs, als sich das Gerücht verbreitete, er lebe noch, und an einer Verschwörung zu seiner Befreiung sich auch Kent beteiligte. Festgenommen und verhört, gestand er alles ein und wurde erbarmungslos hingerichtet. Daraus hat Marlowe einen wirklichen Befreiungsversuch zu Lebzeiten des Königs gemacht im Anschluss an den allmählichen Umschwung in der Gesinnung Kents, der sich früher vollzogen hat. Die Erhebung des jungen Eduard erfolgte auch in der Geschichte nach der Verurteilung Kents, aber wie diese viel später. Als Eduard II. ermordet wurde, war sein Sohn erst fünfzehn Jahre alt und fügte sich willig den Anordnungen seiner Mutter und Mortimers. Wie er heranwuchs, empfand er immer mehr die drückende Herrschaft dieses Mannes und im Jahre 1330 wusste er mit Hilfe ergebener Freunde trotz der Wachsamkeit Mortimers ihn und sein Gefolge zu überrumpeln und gefangen zu nehmen. Mortimer wurde des Hochverrats angeklagt und hingerichtet, die Königin auf ein Gut verbannt. Marlowe stellt eine innere Beziehung zwischen der Erhebung des jungen Eduard einerseits, der Kents und der Ermordung des Königs andererseits her. Wiederholt hat Eduard der kindlichen Anhänglickeit an seinen Vater Ausdruck gegeben. Vergebens versucht er die Begnadigung Kents zu erwirken und ist durch die Weigerung Mortimers aufs Tiefste berührt. Wie nun die Nachricht vom Tod seines Vaters kommt und das Gerücht sich verbreitet, er sei ermordet worden, tritt er mit einigen Getreuen Mortimer offen entgegen und beschuldigt ihn des Mordes. Um den Umschwung in den Machtverhältnissen noch besser zu motivieren, hat Marlowe einen der Mörder sein Geheimmnis verraten lassen, was ganz der historischen Wahrheit widerspricht. Somit ist Mortimer überführt und kann dem Vertreter des Rechts keinen Widerstand leisten. Unmittelbar nachdem das Gegenspiel seinen letzten und kühnsten Schritt gethan hat, bricht es unter den Folgen seiner Handlungen zusammen. Der König ist untergegangen aber das Königtum siegt. —

Marlowe hat also an seinem Stoff eine Fülle von Aenderungen vorgenommen, die darauf abzielen, die einzelnen Elemente unter einander fest zu verknüpfen und sie dem einen Hauptmotiv organisch unterzuordnen. Der Fortschritt in seinem technischen Können ist ganz gewaltig. Hier haben wir nun einmal strengste Einheitlichkeit nicht blos thatsächlich vorliegend, sondern erst durch gründliche Umbildung eines weitschichtigen und zerfaserten Stoffes hergestellt. Nicht wie eine reife Frucht, weil dem Stoffe von Haus aus eigen, fiel sie dem Dichter in den Schoss: er musste sie sich erst durch emsige Bethätigung seiner Kompositionskunst erarbeiten. Kein Zweifel, Marlowes Formgefühl war nun so geschärft, dass er Einheitlichkeit als ein Hauptverfordernis des Dramas empfand und sie, wenn auch vielleicht nur halb bewusst, nachdrücklich anstrebt. Eduard II. befriedigt uns ja in mancher Beziehung nicht ganz. Der Dichter hat alles auf das persönliche Element gestimmt und die grossen treibenden Kräfte der Geschichte, die im Persönlichen nur ihren besonderen Ausdruck finden, vor allem das Ringen zwischen Königtum und Feudaladel, nicht entsprechend durchklingen lassen. In dieser Beziehung fällt das Drama gegenüber den Historien Shakespeares ab, und es ist begreiflich, dass ein Historiker wie Pauli es 'keineswegs bedeutend' findet. (Gesch. Engl. IV 206, Anm. 3.) Dazu kommt, dass das treibende persönliche Element, die Neigung des Königs zu seinen Günstlingen, namentlich in Folge ihres bedenklich sinnlichen Charakters, uns nicht recht erwärmen kann. Aber in technischer Beziehung bedeutet das Drama einen ungeheuren Fortschritt, der um so höher anzuschlagen ist, da der Stoff ja allgemein bekannt war. Jedem, der einigermassen in der Geschichte des Landes Bescheid wusste — und das dürfen wir gewiss von der litterarischen Gesellschaft Londons zu jener Zeit voraussetzen — musste die starke Umformung der historischen Ereignisse in die Augen springen, und für die Dichtergenossen Marlowes musste dieses Drama ein um so wirksameres Vorbild liefern. —

Bei Besprechung der zwei noch erübrigenden Dramen Marlowes können wir uns kürzer fassen.

In seinem Massacre of Paris (Works ed. Bullen II 235) behandelt er Ereignisse, die wenige Jahre vor der Abfassung des Stückes sich zugetragen hatten: die Pariser Bluthochzeit (1572) und die weiteren Kämpfe zwischen Katholiken und Protestanten bis zur Thronbesteigung Heinrichs IV (1589). Es waren also Zeitereignisse, welche der Dichter wie sein Publikum miterlebt hatten, und es begreift sich, dass er ihnen gegenüber nicht jene künstlerische Freiheit und Unbefangenheit besass, welche der Dramatiker seinem Stoffe gegenüber benötigt. Marlowe schliesst sich ziemlich treu dem historischen Verlauf an, nur drängt er wieder alles äussere politische Geschehen, mit Ausnahme der Bartholomäusnacht, zurück und stellt alles Persönliche in den Vordergrund. Dabei hat er manchmal gesteigert, vielleicht auch einiges hinzugedichtet. Die Vergiftung Karls IX. durch seine Mutter ist unhistorisch. Ebenso finde ich in unseren historischen Darstellungen nichts, was der Liebesgeschichte zwischen der Herzogin von Guise und Mugeroun entspräche. Doch mag Marlowe in beiden Fällen umlaufenden Gerüchten gefolgt sein. Das Ergebnis ist ein Drama, welches zwar eine völlig geschlossene und einheitliche Handlung aufweist, aber keinen im Mittelpunkt stehenden Helden (vgl. Fischer S. 125 ff.). Zu Beginn erhält man den Eindruck, dass der Herzog von Guise als Held gedacht ist, als ein grossartiger Bösewicht, ähnlich, wenn auch in etwas anderem Sinne, wie der Jude von Malta. Nach einem Eintrag Henslows zu schliessen (Dyce S. XXV), scheint auch das Stück unter den Zeitgenossen nach dem Herzog benannt worden zu sein. Aber später tritt er mehr zurück, und die Darstellung wird auffallend knapp und skizzenhaft, wie denn das Drama überhaupt nur ungefähr halb so lang ist wie die bisher besprochenen. Es sieht aus, als ob der Dichter die Lust daran verloren und es nur aus praktischen Gründen zu Ende geführt hätte. Vielleicht ist ihm im Lauf der Arbeit seine Gebundenheit klar geworden. Dieses Drama bildet ein Seitenstück zu Peeles Schlacht von Alcazar: wie dort handelt es

sich um Zeitereignisse, denen der Dichter nicht ganz frei gegenüber steht, wie dort giebt eines derselben dem Stück den Namen, und steht auch thatsächlich die Handlung so sehr im Mittelpunkt, dass das Drama eines wirklichen Helden entbehrt.

Die Tragedy of Dido (Works ed. Bullen II 299) kann nur mit einem gewissen Vorbehalt hier angereiht werden, da sie nicht von Marlowe allein verfasst ist und wir nicht wissen, wieviel ihm und wieviel Nashe zukommt. Sie ist nach Ausweis des Titels der ersten Ausgabe für den Hof geschrieben worden, also für eine andere Bühne und für ein anderes Publikum als die früheren Stücke: kein Wunder, dass sie sich der Art nach von ihnen unterscheidet. Sie knüpft, obwohl Tragödie, an die Hofkomödie an, insofern Charakteristik und strenge Motivierung häufig vor dem Streben nach äusserem Glanze zurücktreten. In technischer Beziehung ist sie stark von der klassicistischen Richtung beeinflusst, die ja bei Hofe begünstigt wurde. Der Dichter benutzt natürlich die Erzählung Vergils, der er zur Bereicherung der Handlung nur die verschmähte Liebe Annas zu Jarbas hinzugefügt hat. Ausserdem hat er auch bei diesen beiden die tragischen Konsequenzen gezogen: sie geben sich zum Schluss den Tod. Das Drama ist also einheitlich, aber infolge der Eigenart des Stoffes, nicht der Kunst des Dichters.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die früheren Werke Marlowes, um seine Entwickelung zu überschauen, so gewahren wir ein gewaltiges Wachstum. In seinen ersten Werken finden wir ihn im wesentlichen noch in der bisher üblichen Stoffbehandlung befangen, obwohl sich immerhin bereits im Tamerlan I ein leises Streben zu zeigen scheint, die einzelnen Handlungselemente etwas fester zu verbinden. Im Juden von Malta wurde dieses Streben offenbar von dem schon passend gestalteten Rohstoff begünstigt, und in Eduard II. sehen wir hierauf den Dichter völlig frei über seinem Stoff stehen und ihn trotz seiner widerstrebenden Struktur streng einheitlich gestalten. Damit ist das Princip der Einheitlichkeit auf der englischen Volksbühne deutlich zum Durchbruch gelangt.

Mit Marlowe sind wir unmittelbar an die Anfänge Shakespeares herangerückt. Von den namenlos überlieferten Dramen aus dem Ende der Achtziger- und Anfang der Neunzigerjahre, deren Chronologie im einzelnen so schwer festzustellen ist, sollen hier nur die wichtigen erwähnt werden, namentlich diejenigen, welche einen später von Shakespeare bearbeiteten Stoff behandeln. Wirkliche Vollständigkeit ist schwer zu erzielen. Doch hoffe ich, nichts von Belang übersehen zu haben.

The Famous Victories of Henry V (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 319), welche wohl noch vor 1588 entstanden sind (vgl. Collier II 435), zeigen auch eine recht altertümliche Technik. Eine Reihe von Episoden ist durch die Person des Helden zusammengehalten: zuerst seine losen Streiche als Thronfolger, dann seine Heldenthaten als König. Die Freude am Stofflichen überwiegt noch. Das meiste wird knapp und rasch herausgesagt, eine eigentliche Verwickelung fehlt und auch die psychologische Entwickelung ist nur schwach angedeutet.

Rasch erledigt sich auch für uns ein anderes Drama, das allerdings einige Jahre später liegt: The Life and Death of Jack Straw (Dodsley-Hazlitt V 375). Es bringt die Bauernerhebung unter Richard II. (1381) auf die Bühne. In vier kurzen Akten — die zusammen nur ungefähr den halben Umfang eines gewöhnlichen fünfaktigen Dramas erreichen — werden rasch und skizzenhaft die Hauptmomente der Empörung im engen Anschluss an die historische Ueberlieferung vorgeführt. Wieder haftet das Hauptinteresse an den Begebenheiten, ohne dass eine Persönlichkeit beherrschend in den Vordergrund träte. Auch Jack Straw steht keineswegs als Held im Mittelpunkt. Das Stück reiht sich also Dramen wie Peeles Schlacht von Alcazar an.

Bei weitem bedeutender ist das alte Spiel von König Johann, dem Shakespeare beinahe szenengetreu gefolgt ist: The troublesome Reign of John, King of England (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 221). Es umfasst die ganze Regierungszeit des Königs von 1199 bis 1216 und

wahrt die Einheit des Helden. Die Handlung besteht aus zwei Verwickelungen, von denen die zweite unvorbereitet, ja zufällig einsetzt, nachdem die erste fast abgelaufen ist. In den zwei ersten Akten und zu Beginn des dritten handelt es sich um den Streit um die Erbfolge zwischen Johann und Philipp von Frankreich, der die Rechte des jungen Arthur vertritt. Eine vermittelnde Heirat schlichtet diesen Streit zwischen den Machthabern. Da tritt der päpstliche Legat Pandulph auf, um Johann in einer ganz anderen, kirchenpolitischen Angelegenheit zur Gefügigkeit zu bringen, und damit setzt eine neue Verwickelung ein. Johann weigert sich, den Weisungen des Papstes Folge zu geben, Pandulph spricht über ihn den Bann aus und fordert Philipp auf, den Bann auszuführen. In dem neuen Kampfe treten die Ansprüche Arthurs und ihre moralischen Wirkungen wieder hervor: Johann sucht sich des unbequemen Neffen zu entledigen und dessen Tod macht die Barone rebellisch, so dass jener im Kampfe gegen den Dauphin unterliegt. Johanns Tod, von einem Fanatiker der Gegenpartei herbeigeführt, leitet zur allgemeinen Versöhnung über. Im zweiten Teil des Dramas sind also die zwei Verwickelungen miteinander verschmolzen und damit, obwohl sie nacheinander und ohne inneren Zusammenhang eingetreten sind, eine starke Annäherung an wirkliche Einheitlichkeit erzielt.

Vergleichen wir nun die Quelle, aus welcher der Dichter nach Boswell-Stone (S. 45) wahrscheinlich geschöpft hat, die Chronik Holinsheds, oder eine ähnliche Darstellung, so finden wir, dass den zwei Verwickelungen unseres Dramas zwei Ketten von Ereignissen entsprechen, welche zeitlich ziemlich stark auseinander liegen. Die Thronstreitigkeiten füllten die ersten Regierungsjahre des Königs aus, die kirchlichen Wirren die letzten. Jene führten nicht sofort zu kriegerischen Verwickelungen, zumal die Verlobung Blanches mit dem Dauphin im Jahre 1200 versöhnend wirkte. Erst 1202 kam es zum Kampfe, und Arthur wurde gefangen genommen. Ein Versuch, ihn zu blenden, misslang, doch starb er schon im folgenden Jahre, und ein Gerücht wusste seinen Tod so zu er-

zählen, wie er in unserem Drama (und auch bei Shakespeare) geschildert ist, während ein anderes geradezu den König des Mordes bezichtigte. Immerhin schuf dies Ereignis zunächst nur Unwillen, nicht eine Empörung wie in unserem Drama. Die Keime zu den kirchlichen Streitigkeiten werden 1205 sichtbar, das Einschreiten Pandulphs erfolgte aber erst 1211. Im folgenden Jahre setzte der Papst Johann ab und forderte Philipp auf, sein Urteil auszuführen. Als sich nun Johann dem Papst unterwarf und sein Land als Lehen von ihm in Empfang nahm (1213), führte Philipp den eben begonnenen Krieg auf eigene Faust fort. Es kam zu der für Johann so verhängnisvollen Schlacht von Bouvines (1214), die zur Folge hatte, dass ihm die Barone die Magna Charta abzwangen (1215). Als Johann sich bald darauf weigerte, diesen Freibrief anzuerkennen, ja sogar den Papst dazu vermochte, ihn zu annullieren, wandten sich die Barone an Philipp und den Dauphin, und nun, im Jahre 1216, erfolgte der Zug des letzteren nach England, der in unserem Drama dargestellt ist. Bald darauf starb der König an einem Fieber oder, wie das Gerücht zu melden wusste, an Gift, das ihm ein Mönch eingegeben hatte, und im Jahre 1217 kam es zum Frieden.

Unser Dichter hat nun eine energische Zusammenziehung vorgenommen und vielfach gesteigert. Die Thronstreitigkeiten nach dem Regierungsantritt des Königs führen sofort zum Kriege, den die Verlobung des Dauphins mit Blanche beendigen soll. Unmittelbar an dieses Ereignis vom Jahre 1200 fügt er das Einschreiten Pandulphs vom Jahre 1211 und nun verschmilzt er die beiden oben dargelegten Reihen von Begebenheiten miteinander, indem er sie nicht nur zeitlich aneinander rückt, sondern auch ganz neue Fäden zwischen ihnen herstellt, die völlig der Geschichte widersprechen. Die Kämpfe des Jahres 1202, bei welchen Arthur gefangen genommen wurde, lässt er mit dem 1212 beginnenden Kriege Philipps infolge der Exkommunikation Johanns in eines zusammenfliessen. An den Tod Arthurs im Jahre 1203 knüpft er den Uebergang der Barone von Johann zu Philipp, der 1215 erfolgte, und

Diese fast ein Jahrzehnt füllenden Vorgänge hat nun Marlowe ganz übersprungen, erst mit dem Sieg des Königs über die Opposition im Jahre 1322 tritt die Geschichte wieder in unser Drama ein. Hier zeigt sich deutlich die Kunst unseres Dichters. Diese Vorgänge waren für das Drama nicht zu verwerten, weil es deutlich ausgeprägte Ereignisse und verhältnismässig raschen Fortgang benötigt. Und vor allem: auf die tiefe Erniedrigung des Königs musste nun ein erfolgreicher Vorstoss folgen, der zu neuer Verwickelung führte. Im historischen Bericht ist das gerade Gegenteil der Fall: der grosse Gegensatz verblasst, der Krieg verläuft im Sand, und man schliesst Frieden, wenn auch einen innerlich faulen. Marlowe lässt all das bei Seite. Er fügt an Gavestons Tod unmittelbar ein Ereignis an, das wesentlich historisch ist, aber doch den Bedürfnissen seines Dramas entspricht, den Sieg Eduards im Jahre 1322. Man wird dies gewiss einen genialen Griff nennen dürfen. Um ihn zu ermöglichen, hat er schon früher neue Fäden angeknüpft. Der neue Günstling Spenser ist im zweiten Akt von Gaveston dem König empfohlen worden und hierauf rasch gestiegen. Unmittelbar vor Gavestons Tod ist der alte Spenser mit seinen Anhängern zum König gestossen, ein frei erfundener Zug, der den Sieg Eduards, obwohl er kurz vorher weichen musste, begründen hilft. Nachdem Gaveston gefallen ist, überträgt der König dessen Würden auf Spenser, und gleich darauf kommt die Aufforderung der Grafen, den neuen Günstling zu entlassen. Damit ist also der unmittelbare Anschluss der Ereignisse des Jahres 1322 an die von 1312 hergestellt, wenn auch nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit: denn die Günstlingsrolle Spensers hat ja eben erst begonnen und die Grafen haben kaum Gelegenheit gehabt, dies zu merken.

Ausserdem ist unmittelbar nach Gavestons Tod ein Faden aufgenommen, der thatsächlich erst 1324 zu Tage tritt: die Zwistigkeiten mit Frankreich, die Eduard veranlassen, die Königin mit ihrem Sohne zur Vermittelung nach Paris zu senden. Das entspricht der historischen Ueberlieferung, nur ging zunächst die Königin allein. Ihr Sohn wurde später

nachgesendet, um an Stelle seines Vaters die verlangte Huldigung zu leisten. Wieder ist hier die Umformung nicht ganz geglückt, insofern man nicht recht einsieht, warum der Prinz mitgeschickt wird.

Die Niederwerfung der Opposition im Jahre 1322 vollzog sich historisch in zwei Stufen. Im Westen wurden die beiden Mortimers immer mehr eingeengt und von der Hauptmasse der Aufständischen abgeschnitten. Sie unterwarfen sich daher ohne Kampf und wurden in den Tower gebracht. Darauf zog der König nach dem Norden gegen Lancaster, nahm ihn samt seinem Anhang gefangen und liess alle Führer hinrichten. Diese Ereignisse hat Marlowe zu einer grossen Schlacht zusammengefasst, in der der König siegt. Dabei ist nur die Motivierung weggefallen, warum Mortimer nur gefangen gesetzt, Lancaster und die anderen hingegen hingerichtet werden, wieder ein kleiner Mangel der Umformung.

Nunmehr kann sich Marlowe den historischen Berichten wieder enger anschliessen. Die Flucht Mortimers, seine Vereinigung mit der Königin in Frankreich, die Unterstützung beider durch den Grafen von Holland, die Landung der Verbündeten in England, die Flucht und Gefangennahme des Königs, seine Abdankung und die Krönung des jungen Eduard, alles das war schon in den Quellen überliefert. Doch erscheint manches in anderer Beleuchtung und Färbung. In der Geschichte tritt die entscheidende Wendung im Verhalten der Königin in Frankreich ein, als Mortimer nach seiner Flucht zu ihr stösst [1]). Sie entlässt ihr englisches Gefolge und weigert sich zurückzukehren, bis Spenser entlassen ist. Nachdrücklich weist sie auf den bedenklich sinnlichen Charakter des Verhältnisses zwischen dem König und Spenser, während auf der anderen Seite Eduard sie sträflichen Umganges mit Mortimer beschuldigt. Bei Marlowe hat sich die Abkehr der

---

[1]) Was die Marlowe vorliegenden Chroniken darüber erzählen, ist aus den Auszügen bei Fleay nicht zu ersehen. Er hat hat wohl die betreffenden Stellen unterdrückt, weil es sich um eine Schulausgabe handelt.

Königin von ihrem Gatten schon früher allmählich vollzogen, es bedarf daher jetzt keiner plötzlichen Wendung. Erst nachdem die Verbündeten gesiegt haben und auf den Höhepunkt ihrer Macht augelangt sind, hören wir von Kent, dass thatsächlich zwischen der Königin und Mortimer ein sträfliches Verhältnis besteht. Wir dürfen nicht zweifeln, dass es Marlowes Absicht ist, erst jetzt sie wirklich schuldig werden zu lassen. Die Sache der Verbündeten soll zunächst nicht durch eigene Schuld in unseren Augen geschädigt werden; erst nachdem sie den König in ihrer Gewalt haben, tritt die Wendung ein und damit beginnt der Zerfall des Gegenspiels. Ferner hat Kent bei Marlowe eine andere Stellung. Er ist von Anfang an für weises Masshalten gewesen, hat sich daher zu den Gegnern des Königs geschlagen und schliesslich nach Frankreich geflüchtet, so dass er jetzt im Gefolge der Verbündeten erscheint. Aber der Lauf, den die Dinge nehmen, widerstrebt ihm immer mehr. In der Geschichte ist er überhaupt beim König geblieben und bei der Unterdrückung der Aufständischen beteiligt gewesen. Marlowe gewinnt durch seine Aenderung grössere Mannigfaltigkeit und ein lebendiges Symbol dafür, wie sich die Verbündeten allmählich in's Unrecht setzen.

Wie der unglückliche König auf Geheiss der Machthaber grausam gequält und schliesslich auf grauenhafte Weise ermordet wurde, hat Marlowe ebenfalls schon in seinen Quellen vorgefunden. Auch hier wurde bereits als mindestens moralischer Urheber des Mordes teils Mortimer, teils die Königin bezeichnet. Die hervorragende Rolle, die hier der Bischof von Herford spielt, indem er namentlich den zweideutigen Befehl zur Ermordung des Königs verfasst, hat Marlowe auf Mortimer übertragen, während er die Königin nicht unmittelbar beteiligt sein lässt.

Um nun einen befriedigenden Abschluss zu gewinnen, hat er zwei Ereignisse, welche erst drei Jahre nach dem Tode Eduards stattfanden, unmittelbar darnach und in Zusammenhang damit sich vollziehen lassen: den Erhebungsversuch Kents und den Umschlag im jungen Eduard. Nach Holinshed war Kent wohl schon zu Lebzeiten Eduard II. im Verdacht, zu

seinen Gunsten zu konspirieren. Zum offenen Konflikt mit den Machthabern kam es aber erst einige Zeit nach dem Tode des Königs, als sich das Gerücht verbreitete, er lebe noch, und an einer Verschwörung zu seiner Befreiung sich auch Kent beteiligte. Festgenommen und verhört, gestand er alles ein und wurde erbarmungslos hingerichtet. Daraus hat Marlowe einen wirklichen Befreiungsversuch zu Lebzeiten des Königs gemacht im Anschluss an den allmählichen Umschwung in der Gesinnung Kents, der sich früher vollzogen hat. Die Erhebung des jungen Eduard erfolgte auch in der Geschichte nach der Verurteilung Kents, aber wie diese viel später. Als Eduard II. ermordet wurde, war sein Sohn erst fünfzehn Jahre alt und fügte sich willig den Anordnungen seiner Mutter und Mortimers. Wie er heranwuchs, empfand er immer mehr die drückende Herrschaft dieses Mannes und im Jahre 1330 wusste er mit Hilfe ergebener Freunde trotz der Wachsamkeit Mortimers ihn und sein Gefolge zu überrumpeln und gefangen zu nehmen. Mortimer wurde des Hochverrats angeklagt und hingerichtet, die Königin auf ein Gut verbannt. Marlowe stellt eine innere Beziehung zwischen der Erhebung des jungen Eduard einerseits, der Kents und der Ermordung des Königs andererseits her. Wiederholt hat Eduard der kindlichen Anhänglickeit an seinen Vater Ausdruck gegeben. Vergebens versucht er die Begnadigung Kents zu erwirken und ist durch die Weigerung Mortimers aufs Tiefste berührt. Wie nun die Nachricht vom Tod seines Vaters kommt und das Gerücht sich verbreitet, er sei ermordet worden, tritt er mit einigen Getreuen Mortimer offen entgegen und beschuldigt ihn des Mordes. Um den Umschwung in den Machtverhältnissen noch besser zu motivieren, hat Marlowe einen der Mörder sein Geheimmnis verraten lassen, was ganz der historischen Wahrheit widerspricht. Somit ist Mortimer überführt und kann dem Vertreter des Rechts keinen Widerstand leisten. Unmittelbar nachdem das Gegenspiel seinen letzten und kühnsten Schritt gethan hat, bricht es unter den Folgen seiner Handlungen zusammen. Der König ist untergegangen, aber das Königtum siegt. —

Marlowe hat also an seinem Stoff eine Fülle von Aenderungen vorgenommen, die darauf abzielen, die einzelnen Elemente unter einander fest zu verknüpfen und sie dem einen Hauptmotiv organisch unterzuordnen. Der Fortschritt in seinem technischen Können ist ganz gewaltig. Hier haben wir nun einmal strengste Einheitlichkeit nicht blos thatsächlich vorliegend, sondern erst durch gründliche Umbildung eines weitschichtigen und zerfaserten Stoffes hergestellt. Nicht wie eine reife Frucht, weil dem Stoffe von Haus aus eigen, fiel sie dem Dichter in den Schoss: er musste sie sich erst durch emsige Bethätigung seiner Kompositionskunst erarbeiten. Kein Zweifel, Marlowes Formgefühl war nun so geschärft, dass er Einheitlichkeit als ein Haupterfordernis des Dramas empfand und sie, wenn auch vielleicht nur halb bewusst, nachdrücklich anstrebt. Eduard II. befriedigt uns ja in mancher Beziehung nicht ganz. Der Dichter hat alles auf das persönliche Element gestimmt und die grossen treibenden Kräfte der Geschichte, die im Persönlichen nur ihren besonderen Ausdruck finden, vor allem das Ringen zwischen Königtum und Feudaladel, nicht entsprechend durchklingen lassen. In dieser Beziehung fällt das Drama gegenüber den Historien Shakespeares ab, und es ist begreiflich, dass ein Historiker wie Pauli es 'keineswegs bedeutend' findet. (Gesch. Engl. IV 206, Anm. 3.) Dazu kommt, dass das treibende persönliche Element, die Neigung des Königs zu seinen Günstlingen, namentlich in Folge ihres bedenklich sinnlichen Charakters, uns nicht recht erwärmen kann. Aber in technischer Beziehung bedeutet das Drama einen ungeheuren Fortschritt, der um so höher anzuschlagen ist, da der Stoff ja allgemein bekannt war. Jedem, der einigermassen in der Geschichte des Landes Bescheid wusste — und das dürfen wir gewiss von der litterarischen Gesellschaft Londons zu jener Zeit voraussetzen — musste die starke Umformung der historischen Ereignisse in die Augen springen, und für die Dichtergenossen Marlowes musste dieses Drama ein um so wirksameres Vorbild liefern. —

Bei Besprechung der zwei noch erübrigenden Dramen Marlowes können wir uns kürzer fassen.

In seinem Massacre of Paris (Works ed. Bullen II 235) behandelt er Ereignisse, die wenige Jahre vor der Abfassung des Stückes sich zugetragen hatten: die Pariser Bluthochzeit (1572) und die weiteren Kämpfe zwischen Katholiken und Protestanten bis zur Thronbesteigung Heinrichs IV (1589). Es waren also Zeitereignisse, welche der Dichter wie sein Publikum miterlebt hatten, und es begreift sich, dass er ihnen gegenüber nicht jene künstlerische Freiheit und Unbefangenheit besass, welche der Dramatiker seinem Stoffe gegenüber benötigt. Marlowe schliesst sich ziemlich treu dem historischen Verlauf an, nur drängt er wieder alles äussere politische Geschehen, mit Ausnahme der Bartholomäusnacht, zurück und stellt alles Persönliche in den Vordergrund. Dabei hat er manchmal gesteigert, vielleicht auch einiges hinzugedichtet. Die Vergiftung Karls IX. durch seine Mutter ist unhistorisch. Ebenso finde ich in unseren historischen Darstellungen nichts, was der Liebesgeschichte zwischen der Herzogin von Guise und Mugeroun entspräche. Doch mag Marlowe in beiden Fällen umlaufenden Gerüchten gefolgt sein. Das Ergebnis ist ein Drama, welches zwar eine völlig geschlossene und einheitliche Handlung aufweist, aber keinen im Mittelpunkt stehenden Helden (vgl. Fischer S. 125 ff.). Zu Beginn erhält man den Eindruck, dass der Herzog von Guise als Held gedacht ist, als ein grossartiger Bösewicht, ähnlich, wenn auch in etwas anderem Sinne, wie der Jude von Malta. Nach einem Eintrag Henslows zu schliessen (Dyce S. XXV), scheint auch das Stück unter den Zeitgenossen nach dem Herzog benannt worden zu sein. Aber später tritt er mehr zurück, und die Darstellung wird auffallend knapp und skizzenhaft, wie denn das Drama überhaupt nur ungefähr halb so lang ist wie die bisher besprochenen. Es sieht aus, als ob der Dichter die Lust daran verloren und es nur aus praktischen Gründen zu Ende geführt hätte. Vielleicht ist ihm im Lauf der Arbeit seine Gebundenheit klar geworden. Dieses Drama bildet ein Seitenstück zu Peeles Schlacht von Alcazar: wie dort handelt es

sich um Zeitereignisse, denen der Dichter nicht ganz frei gegenüber steht, wie dort giebt eines derselben dem Stück den Namen, und steht auch thatsächlich die Handlung so sehr im Mittelpunkt, dass das Drama eines wirklichen Helden entbehrt.

Die Tragedy of Dido (Works ed. Bullen II 299) kann nur mit einem gewissen Vorbehalt hier angereiht werden, da sie nicht von Marlowe allein verfasst ist und wir nicht wissen, wieviel ihm und wieviel Nashe zukommt. Sie ist nach Ausweis des Titels der ersten Ausgabe für den Hof geschrieben worden, also für eine andere Bühne und für ein anderes Publikum als die früheren Stücke: kein Wunder, dass sie sich der Art nach von ihnen unterscheidet. Sie knüpft, obwohl Tragödie, an die Hofkomödie an, insofern Charakteristik und strenge Motivierung häufig vor dem Streben nach äusserem Glanze zurücktreten. In technischer Beziehung ist sie stark von der klassicistischen Richtung beeinflusst, die ja bei Hofe begünstigt wurde. Der Dichter benutzt natürlich die Erzählung Vergils, der er zur Bereicherung der Handlung nur die verschmähte Liebe Annas zu Jarbas hinzugefügt hat. Ausserdem hat er auch bei diesen beiden die tragischen Konsequenzen gezogen: sie geben sich zum Schluss den Tod. Das Drama ist also einheitlich, aber infolge der Eigenart des Stoffes, nicht der Kunst des Dichters.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die früheren Werke Marlowes, um seine Entwickelung zu überschauen, so gewahren wir ein gewaltiges Wachstum. In seinen ersten Werken finden wir ihn im wesentlichen noch in der bisher üblichen Stoffbehandlung befangen, obwohl sich immerhin bereits im Tamerlan I ein leises Streben zu zeigen scheint, die einzelnen Handlungselemente etwas fester zu verbinden. Im Juden von Malta wurde dieses Streben offenbar von dem schon passend gestalteten Rohstoff begünstigt, und in Eduard II. sehen wir hierauf den Dichter völlig frei über seinem Stoff stehen und ihn trotz seiner widerstrebenden Struktur streng einheitlich gestalten. Damit ist das Princip der Einheitlichkeit auf der englischen Volksbühne deutlich zum Durchbruch gelangt.

Mit Marlowe sind wir unmittelbar an die Anfänge Shakespeares herangerückt. Von den namenlos überlieferten Dramen aus dem Ende der Achtziger- und Anfang der Neunzigerjahre, deren Chronologie im einzelnen so schwer festzustellen ist, sollen hier nur die wichtigen erwähnt werden, namentlich diejenigen, welche einen später von Shakespeare bearbeiteten Stoff behandeln. Wirkliche Vollständigkeit ist schwer zu erzielen. Doch hoffe ich, nichts von Belang übersehen zu haben.

The Famous Victories of Henry V (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 319), welche wohl noch vor 1588 entstanden sind (vgl. Collier II 435), zeigen auch eine recht altertümliche Technik. Eine Reihe von Episoden ist durch die Person des Helden zusammengehalten: zuerst seine losen Streiche als Thronfolger, dann seine Heldenthaten als König. Die Freude am Stofflichen überwiegt noch. Das meiste wird knapp und rasch herausgesagt, eine eigentliche Verwickelung fehlt und auch die psychologische Entwickelung ist nur schwach angedeutet.

Rasch erledigt sich auch für uns ein anderes Drama, das allerdings einige Jahre später liegt: The Life and Death of Jack Straw (Dodsley-Hazlitt V 375). Es bringt die Bauernerhebung unter Richard II. (1381) auf die Bühne. In vier kurzen Akten — die zusammen nur ungefähr den halben Umfang eines gewöhnlichen fünfaktigen Dramas erreichen — werden rasch und skizzenhaft die Hauptmomente der Empörung im engen Anschluss an die historische Ueberlieferung vorgeführt. Wieder haftet das Hauptinteresse an den Begebenheiten, ohne dass eine Persönlichkeit beherrschend in den Vordergrund träte. Auch Jack Straw steht keineswegs als Held im Mittelpunkt. Das Stück reiht sich also Dramen wie Peeles Schlacht von Alcazar an.

Bei weitem bedeutender ist das alte Spiel von König Johann, dem Shakespeare beinahe szenengetreu gefolgt ist: The troublesome Reign of John, King of England (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 221). Es umfasst die ganze Regierungszeit des Königs von 1199 bis 1216 und

wahrt die Einheit des Helden. Die Handlung besteht aus zwei Verwickelungen, von denen die zweite unvorbereitet, ja zufällig einsetzt, nachdem die erste fast abgelaufen ist. In den zwei ersten Akten und zu Beginn des dritten handelt es sich um den Streit um die Erbfolge zwischen Johann und Philipp von Frankreich, der die Rechte des jungen Arthur vertritt. Eine vermittelnde Heirat schlichtet diesen Streit zwischen den Machthabern. Da tritt der päpstliche Legat Pandulph auf, um Johann in einer ganz anderen, kirchenpolitischen Angelegenheit zur Gefügigkeit zu bringen, und damit setzt eine neue Verwickelung ein. Johann weigert sich, den Weisungen des Papstes Folge zu geben, Pandulph spricht über ihn den Bann aus und fordert Philipp auf, den Bann auszuführen. In dem neuen Kampfe treten die Ansprüche Arthurs und ihre moralischen Wirkungen wieder hervor: Johann sucht sich des unbequemen Neffen zu entledigen und dessen Tod macht die Barone rebellisch, so dass jener im Kampfe gegen den Dauphin unterliegt. Johanns Tod, von einem Fanatiker der Gegenpartei herbeigeführt, leitet zur allgemeinen Versöhnung über. Im zweiten Teil des Dramas sind also die zwei Verwickelungen miteinander verschmolzen und damit, obwohl sie nacheinander und ohne inneren Zusammenhang eingetreten sind, eine starke Annäherung an wirkliche Einheitlichkeit erzielt.

Vergleichen wir nun die Quelle, aus welcher der Dichter nach Boswell-Stone (S. 45) wahrscheinlich geschöpft hat, die Chronik Holinsheds, oder eine ähnliche Darstellung, so finden wir, dass den zwei Verwickelungen unseres Dramas zwei Ketten von Ereignissen entsprechen, welche zeitlich ziemlich stark auseinander liegen. Die Thronstreitigkeiten füllten die ersten Regierungsjahre des Königs aus, die kirchlichen Wirren die letzten. Jene führten nicht sofort zu kriegerischen Verwickelungen, zumal die Verlobung Blanches mit dem Dauphin im Jahre 1200 versöhnend wirkte. Erst 1202 kam es zum Kampfe, und Arthur wurde gefangen genommen. Ein Versuch, ihn zu blenden, misslang, doch starb er schon im folgenden Jahre, und ein Gerücht wusste seinen Tod so zu er-

zählen, wie er in unserem Drama (und auch bei Shakespeare) geschildert ist, während ein anderes geradezu den König des Mordes bezichtigte. Immerhin schuf dies Ereignis zunächst nur Unwillen, nicht eine Empörung wie in unserem Drama. Die Keime zu den kirchlichen Streitigkeiten werden 1205 sichtbar, das Einschreiten Pandulphs erfolgte aber erst 1211. Im folgenden Jahre setzte der Papst Johann ab und forderte Philipp auf, sein Urteil auszuführen. Als sich nun Johann dem Papst unterwarf und sein Land als Lehen von ihm in Empfang nahm (1213), führte Philipp den eben begonnenen Krieg auf eigene Faust fort. Es kam zu der für Johann so verhängnisvollen Schlacht von Bouvines (1214), die zur Folge hatte, dass ihm die Barone die Magna Charta abzwangen (1215). Als Johann sich bald darauf weigerte, diesen Freibrief anzuerkennen, ja sogar den Papst dazu vermochte, ihn zu annullieren, wandten sich die Barone an Philipp und den Dauphin, und nun, im Jahre 1216, erfolgte der Zug des letzteren nach England, der in unserem Drama dargestellt ist. Bald darauf starb der König an einem Fieber oder, wie das Gerücht zu melden wusste, an Gift, das ihm ein Mönch eingegeben hatte, und im Jahre 1217 kam es zum Frieden.

Unser Dichter hat nun eine energische Zusammenziehung vorgenommen und vielfach gesteigert. Die Thronstreitigkeiten nach dem Regierungsantritt des Königs führen sofort zum Kriege, den die Verlobung des Dauphins mit Blanche beendigen soll. Unmittelbar an dieses Ereignis vom Jahre 1200 fügt er das Einschreiten Pandulphs vom Jahre 1211 und nun verschmilzt er die beiden oben dargelegten Reihen von Begebenheiten miteinander, indem er sie nicht nur zeitlich aneinander rückt, sondern auch ganz neue Fäden zwischen ihnen herstellt, die völlig der Geschichte widersprechen. Die Kämpfe des Jahres 1202, bei welchen Arthur gefangen genommen wurde, lässt er mit dem 1212 beginnenden Kriege Philipps infolge der Exkommunikation Johanns in eines zusammenfliessen. An den Tod Arthurs im Jahre 1203 knüpft er den Uebergang der Barone von Johann zu Philipp, der 1215 erfolgte, und

stellt zwischen beiden Ereignissen einen Kausalzusammenhang her. Um diesen zu ermöglichen, lässt er das historische Motiv der Barone, ihr Streben, der Magna Charta Anerkennung zu verschaffen, ganz fallen, und damit entfällt auch diese selbst wie die Schlacht von Bouvines. Er hat also eine Reihe politischer Elemente, obwohl von allergrösster historischer Bedeutung, beseitigt, um ein rein menschliches Motiv, den Unwillen über Arthurs vermeintliche Ermordung, stärker zu verwerten, als in seinem Stoff vorgebildet war. Im Folgenden kann er sich wieder genauer an die Ueberlieferung anschliessen.

Wir gewahren also deutlich das Bemühen, weit auseinander liegende stoffliche Elemente äusserlich, in ihrem zeitlichen Verhältnis, wie innerlich, in ihren Zusammenhängen, einander zu nähern und zu einem organischen Ganzen zu verknüpfen. Gewiss ist dies ein bedeutender Fortschritt gegenüber Historien wie Peeles Eduard I., und wir werden dem unbekannten Dichter lebhafte Anerkennung zollen müssen, wenn er auch nicht bis zu voller Einheitlichkeit vorgedrungen ist. Es wäre von Wichtigkeit, ob dieses Stück Marlowes Eduard II. voranging oder ihm folgte. Die Art der Quellenbehandlung, das Zusammenrücken und Verknüpfen weit abliegender Vorgänge, zeigt entschiedene Verwandtschaft, sei es nun, dass unser Dichter von Marlowe lernte, oder umgekehrt. Leider ist diese Frage nicht zu beantworten.

The True Tragedy of Richard III. (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 43) zeigt wieder Einheit des Helden verbunden mit Einheit der Handlung. Der Reichsverweser Richard strebt nach der Krone und erreicht sie durch eine Reihe verbrecherischer Handlungen, aber an ihren Folgen scheitert er und verliert Krone und Leben. Die Einheit wird nur durch das zu starke Hervortreten einer Episode gestört, der Blossstellung von Jane Shore, um derentwillen wichtige Ereignisse, wie die Proklamierung Richards zum König (S. 89), nur in kurzen Worten erzählt sind. Das Stück stellt sich also Marlowes Eduard II. zur Seite. Indessen zeigen sich bei näherem Zusehen doch bemerkenswerte und bezeichnende Unterschiede. Wie unser unbekannter Dichter bei der Charakter-

zeichnung Richards in den Bahnen von Marlowes Erstlingsdramen wandelt (Churchill, Richard III. bis Shakespeare, 1897, S. 33 ff.), so erinnert auch die Komposition an sie. Richard schreitet namentlich in der ersten Hälfte des Dramas von einem Gewaltstreich zum andern wie Tamerlan von Eroberung zu Eroberung: das Hauptgewicht liegt auf der Darstellung des äusseren Geschehens, während die inneren Zusammenhänge, vom ersten Monolog Richards abgesehen, schwächer hervortreten und inneres Geschehen wie der von Richards Freunden herbeigeführte Umschlag in der Stimmung der Bürgerschaft, überhaupt nicht dargestellt, sondern in ein paar Worten berichtet wird. In der zweiten Hälfte des Dramas treten oppositionelle Strömungen zu Tage, aber ohne deutlich zu einem Gegenspiel zusammengefasst zu sein. Nachdem Richard König geworden ist, hören wir aus dem Munde einer Nebenperson, dass er und Buckingham sich überworfen haben und dieser rüstet (S. 92). Was die Ursache war, erfahren wir nicht. Später, nach seiner Verhaftung, behauptet Buckingham seinen Anhängern gegenüber, er habe den wahren Thronerben Richmond zurückführen wollen. Aber es wird dem Zuschauer nicht klar, ob dies wirklich der Fall war, oder ob er nur seine Anhänger aus Rache an den inzwischen auf den Plan getretenen Richmond verweist. Die Action Buckinghams ist also in ihren Motiven unklar und mit dem eigentlichen Gegenspiel, dem Eindringen Richmonds, in keiner deutlichen Verbindung. Somit müssen wir sagen: Einheitlichkeit ist hier vorhanden, aber doch nur ziemlich äusserlich; die stofflichen Elemente fügen sich einheitlich zusammen, aber die verbindenden Fäden sind nicht gehörig herausgearbeitet, so dass jene auseinander zu fallen drohen. Das hängt auch damit zusammen, dass unser Dichter stark zwischen klassicistischen Neigungen und heimischer Freude an Begebenheiten schwankt: wichtige Ereignisse lässt er oft nur berichten, aber, da ihn doch das auf der Bühne Dargestellte vor allem anzieht, so knapp, dass es nicht recht zur Geltung kommt. So verliert er z. B. über der Blossstellung der Jane Shore seinen Helden fast ganz aus dem Auge.

Werfen wir einen Blick auf die Quelle, so klärt sich dieses sonderbare Verhältnis auf. Sämtliche historische Darstellungen aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts gehen bezüglich Richards III. auf Mores Biographie und Halls Ergänzungen dazu zurück und weichen daher nur in nebensächlichen Einzelheiten von einander ab. Wie Churchill gezeigt hat (S. 13 ff.), sind unserem Dichter mehrere Quellen, namentlich Hall und Holinshed vorgelegen. Geht man die Auszüge aus letzterem durch, welche Boswell-Stone gedruckt hat, und zieht man, um etwaige Auslassungen festzustellen, die Darstellung Paulis heran, so zeigt sich, dass der Stoff im wesentlichen unserem Dichter schon so überliefert war, wie er ihn darstellt. Die Ereignisse der nur zweijährigen Herrschaft Richards waren in ihrer raschen Folge und engen Verknüpfung untereinander sowohl wie mit dem Charakter Richards von vornherein wie geschaffen für dramatische Gestaltung. Unser Dichter übernimmt sie denn auch getreulich. Ausgelassen hat er die Reise nach dem Norden, die Richard nach seiner Krönung unternahm, und die drohende Haltung der Schotten während der inneren Wirren, was immerhin eine gewisse Koncentration bedeutet; ferner den ersten vergeblichen Landungsversuch Heinrichs von Richmond, der in Zusammenhang mit dem Abfall Buckinghams stand. In der Quelle trat also mit diesem letzteren bereits das gesamte Gegenspiel in Action, was auch dramatisch wirksamer gewesen wäre. Endlich fehlt der Tod der Gemahlin Richards wie überhaupt diese selbst, obwohl doch durch diesen Hintergrund seine Werbung um Elisabeth von York stärker hervorgehoben wird. Es scheint, dass der Dichter ein privates Element weggelassen hat, um das Politische der Handlung noch ausschliesslicher zur Geltung zu bringen, was wohl wieder als eine Annäherung an den Tamerlan-Typus gedacht war. Eine ähnliche Vereinfachung ist es, wenn Richard bereits vom sterbenden Eduard zum Protector ernannt wird, nicht erst durch eine ihm gefügige Reichsversammlung. Im übrigen ist nur die Reihenfolge der Begebenheiten einmal verändert: bei Holinshed wird Hastings verhaftet, bevor die Freunde Richards sich bemühen, für seine

Krönung Stimmung zu machen, im Drama geschieht es nachher. Von besonderer Bedeutung kann ich diese Umstellung nicht finden.

Es ergiebt sich also, dass die Quelle bereits dem Dichter einen einheitlichen Stoff bot, und wenn er ihn in der üblichen Weise, d. h. getreulich übernahm, kaum etwas anderes herauskommen konnte als ein mindestens äusserlich einheitliches Drama. Was er selbst mit dem Stoff vornahm, hat die Wirkung keineswegs gefördert, sondern im Gegenteil etwas herabgemindert. Wir haben den bezeichnenden Fall vor uns, dass ein ausserordentlich günstig gestalteter Rohstoff einem Dramatiker in die Hände fällt, der ihm nicht gewachsen ist, und daher unter seinen Händen nicht voll zur Geltung kommt, ja sogar einiges von der ihm innewohnenden Wirksamkeit einbüsst. Wie er sich unter den Händen eines Dichters gestaltete, der für ihn Verständnis besass, das zeigt ja Shakespeares Richard III.

Ich kann daher Churchill nicht beistimmen, wenn er dieses Drama namentlich wegen seiner Komposition über Marlowes Eduard II. stellt (S. 6 f.), ja sogar findet, dass erst dieser Richard III. einen deutlichen Fortschritt auf dem Wege zur Einheitlichkeit bezeichnet (S. 39). Weder der künstlerische Wert des Werkes an sich, noch das subjektive Verdienst des Dichters — wie es sich aus der Quellenvergleichung ergiebt — können meines Erachtens diese Ansicht rechtfertigen. In Marlowes Drama gewahren wir vollste Einheitlichkeit bei einer reich gegliederten und gleich zu Beginn einsetzenden Verwickelung, hier eine mehr äusserliche Einheit bei einfachsten Linien, die überdies manchmal undeutlich werden. Dort hatte der Dichter einem weitschichtigen Stoff gegenüber energische Auslese zu halten und eine Reihe neuer Verbindungsfäden zu knüpfen, hier war ihm alles schon gegeben und er hat sogar manche Fäden nicht gehörig aufgegriffen (Anm. 5). Selbst der Dichter des King John zeigt weit mehr technisches Können, obwohl das Ergebnis seiner Kunst nicht völlig befriedigt. Aber unzweifelhaft war es für die Entwickelung des Dramas von grosser Wichtigkeit, dass hier abermals, wenn auch auf Grund anderer

Voraussetzungen, ein historisches Drama entstanden war, das Einheit des Helden mit Einheit der Handlung verband, und somit für die Folgezeit ein Muster mehr vorlag.

Wir haben einen weiten Weg zurückgelegt und es ist Zeit, unsere Wanderung zu beenden. Sie hat uns bis an die Anfänge Shakespeares geführt. Wie er sich zunächst an das Vorhandene anlehnt, aber bald seine Meisterschaft auch auf technischem Gebiet bewährt, würde leicht zu zeigen sein.

Ueberschauen wir nun, was wir durchmustert haben, so drängt sich vor allem die Beobachtung auf, dass das Verständnis für die Einheitlichkeit, welche das elisabethanische Drama auf seinem Höhepunkt, besonders bei Shakespeare, aufweist, sich erst sehr spät entwickelt. Die meisten Dichter der früh-elisabethanischen Zeit haben von dieser Grundforderung dramatischer Technik kaum eine Vorstellung. Sogar Dramen, die in anderer Beziehung so bedeutungsvoll geworden sind, wie Gorboduc oder die Spanische Tragödie, lassen sie noch völlig vermissen. Die Dichter hängen vielmehr ganz vom Stoff ab, den sie in lebhafter Freude am Geschehen getreulich übernehmen. Nur wenn er schon einheitlich abgerundet war, gelingt ihnen auch ein so geartetes Drama. Dabei ist es gleichgiltig, ob sie der nationalen oder der klassicistischen Richtung angehören: immer ist die Struktur der Vorlage das Ausschlaggebende. Erst spät zeigt sich das Streben, einen ungefügen Stoff einheitlich zu machen, deutlich ausgeprägt bei dem unbekannten Dichter des King John und namentlich bei Marlowe, der in seinem Eduard II. geradezu ein Muster schafft, wie ein weitschichtiger Stoff für die Bedürfnisse des Dramas zu behauen ist. Auch von diesem Standpunkt aus müssen wir dem bedeutendsten Vorläufer Shakespeares hohe Anerkennung zollen: er hat einen entscheidenden Schritt in der Weiterbildung des englischen Dramas mit genialer Sicherheit getroffen.

Woher hat nun das elisabethanische Drama seine Einheitlichkeit? Keinesfalls aus Seneca, wie man wohl meinen

könnte. Denn wir sehen das Verständnis für sie erst bei Dichtern aufkeimen, die längst nicht unter dem unmittelbaren Einfluss des klassischen Vorbildes stehen. Sie hat sich vielmehr schrittweise bei und an der Uebertragung epischer Stoffe in's Drama entwickelt. Einheit des Helden, die wir schon frühe finden, ergab sich aus dem biographischen Element, das ja in der Geschichtschreibung wie in der Erzählungslitteratur eine grosse Rolle spielt. Das zeigen Dramen wie Cambyses, Soliman and Perseda, Locrine, Peeles Eduard I., Greenes Alphonsus und George-a-Greene, Marlowes Tamerlan und Faust, Heinrich V. Einheit der Handlung kann sich aus der Einheit des Helden dann ergeben, wenn es sich um einen kürzeren Zeitraum handelt: dann ist es leicht möglich, dass alle Ereignisse in unmittelbarem, ursächlichem Zusammenhang stehen, wie in Richard III. Namentlich aber ergab sie sich dort, wo der Dichter eine Novelle oder eine novellenartige Geschichtsepisode zu Grunde legt, wie in Appius and Virginia, King Leir, Tancred and Gismunda, Promus and Cassandra, Greenes Orlando Furioso und Jacob IV. Die Novelle ist ja in ihrer ursprünglichen Form ihrer Natur nach streng einheitlich. Sie wird, wie ihr Name andeutet, von einem Novum beherrscht, das im Mittelpunkt steht und worauf sich alles bezieht, irgend eine unerwartete, überraschende Wendung, ja wohl gar nur ein Witzwort. Auch in den späteren, bereits etwas erweiterten Novellen ist diese Struktur zumeist noch bewahrt, insofern sie nur eine einzige Verwicklung darstellen. Durch Dramatisierung derartiger Stoffe entstanden nun Dramen von derselben Struktur und so ergab sich volle Einheitlichkeit zunächst von selbst, ohne Zuthun der Dichter, automatisch, möchte man fast sagen. Wann man diese Beschaffenheit als den Bedürfnissen des Dramas entsprechend empfunden hat, ist schwer zu bestimmen. Auf Grund dieser Empfindung angestrebt — sei es mit Bewusstsein oder aus künstlerischem Instinkt — hat man sie jedenfalls erst ziemlich spät. Marlowe, der hier vor allem zu nennen ist, hat zwar nicht selbst ein Drama nach einer Novelle (im eigentlichen Sinn) geschrieben, aber jedenfalls Gelegenheit gehabt, an

Werken von Zeitgenossen (z. B. Greenes Jacob IV.) die Wirkung eines dramatisierten Novellenstoffes zu empfinden.

Wir haben also eine seltsame Erscheinung vor uns. Die klassischen Vorbilder, um die man sich teilweise so heiss bemühte, besassen bereits eine Grundeigenschaft des Dramas, die dem englischen Schauspiel noch fehlte. Aber die Dichter waren nicht imstande, sie klar zu erkennen und in ihren Nachbildungen festzuhalten; sie blieben an Aeusserlichkeiten haften, die für das Wesen der dramatischen Kunst von viel geringerer Bedeutung waren. Vielleicht kommt dabei in Betracht, dass die Hauptvertreter der klassicistischen Richtung mehr Gelehrte als Dichter waren. Erst auf einem langen Umweg und spät rangen sich die Dramatiker zu etwas durch, was sie bereits längst vor Augen gehabt hatten.

Ferner haben wir hier — und dies dürfte nicht minder bemerkenswert sein — einen deutlichen Fall, wie eine litterarische Gattung rein formell, rein technisch eine andere beeinflusst, mit der sie in regem stofflichen Wechselverkehr steht. Wir müssen geradezu sagen: das elisabethanische Drama hat strengere Komposition von der Novelle gelernt, indem sie an ihren Stoffen ihre Einheitlichkeit übernahm. Es ist kein Zufall, dass die Beziehungen zwischen Novelle und Drama auch in der Folgezeit sehr rege geblieben sind: infolge der technischen Verwandtschaft der beiden Gattungen haben sich Novellenstoffe immer für das Drama besonders geeignet erwiesen.

Anmerkungen.

1. Zu Marlowes Jew of Malta (S. 159).

Wie man aus meinen Ausführungen ersieht, weiche ich in der Auffassung des 'Juden von Malta' zum Teil von Fischer ab. Ich kann nicht finden, dass knapp vor dem Ende, als Barrabas Gouverneur geworden ist, 'den Unerschrockenen die Angst, den Scharfsinnigen die Verblendung erfasst' (Fischer S. 122); aus dem hier in Betracht kommenden Monolog (V. 2107 ff.) spricht vielmehr nur ruhige, kühle Erwägung der praktischen Verhältnisse, durchaus nicht ein 'lang hintangehaltener, nun ausbrechender, innerlicher Zersetzungsprozess' (eb.).

Der kühne Streich ist Barrabas gelungen, aber die neue Lage birgt neue Gefahren, denen zu begegnen er sich nun in aller Ruhe anschickt. Ebenso ist sein Plan nicht eigentlich verblendet, nur gewagter, als alle früheren, wie denn auch mehr auf dem Spiele steht. Eine solche Steigerung ist sowohl psychologisch als dramatisch begreiflich und begründet. Wie Tamerlan bleibt also auch der Jude von Anfang bis zum Schluss derselbe; eine innere Wandlung des Charakters, wie sie Fischer ansetzt, kann ich nicht wahrnehmen.

2. Zu Marlowes Eduard II. (S. 162).

Fischers Darlegungen über die innere Gliederung von Marlowes Eduard II. halte ich nicht für durchaus zutreffend. Er zerlegt das Drama im Sinne Gustav Freytags in fünf Teile, je nachdem der Held oder das Gegenspiel vordringt, was gewiss richtig ist. Aber seinen Abgrenzungen kann ich nicht immer zustimmen. Der zweite Teil, der 'Rückschlag' gegen den 'Vorstoss' des ersten würde nach Fischer mitten in der ihn charakterisierenden Handlung, unmittelbar vor dem Siege der Grafen über den König und Gaveston enden, während er meines Erachtens seinen natürlichen Abschluss mit dem Tode Gavestons findet. Ebenso halte ich Fischers Scheidung zwischen IV und V für unzutreffend; der vierte Teil bringt den Rückschlag des Gegenspiels gegen den König und findet daher seinen Abschluss mit der Thronentsagung. In der nächsten Scene beginnt der innere Verfall des Gegenspiels und damit ein ideelles Vordringen der Sache des Helden: hier setzt somit der letzte Teil ein, nicht erst ein paar Scenen später. Die Grenze kann nnr dort liegen, wo die Sache des Königs auf ihrem tiefsten Stand, die Macht des Gegenspiels auf ihrem Höhepunkte angelangt ist: unmittelbar nach Eduards Thronentsagung. Das entspricht der Struktur der früheren Teile. Ich würde also das Stück so gliedern:

I. Einleitung mit dem erregenden Moment: die Ankunft Gavestons und seine unerhörte Begünstigung (I 1).

II. Rückschlag des Gegenspiels: Erhebung des Adels bis zur Hinrichtung Gavestons (I 2—III 1). Dieser Teil ist zweistufig gegliedert (siehe Fischer a. a. O.).

III. Vorstoss des Helden: Besiegung der Aufständischen (III 2, 3). Damit ist die Peripetie des Stückes erreicht.

IV. Rückschlag des Gegenspiels: die Ereignisse bis zur Thronentsagung des Königs (IV 1—V 1).

V. Neuerliches Vordringen nicht des Helden, wohl aber seiner Sache, die schliesslich siegt. Das Gegenspiel zerfällt infolge seiner inneren Unrechtmässigkeit (V 2 ff.).

Diese Gliederung ist meines Erachtens die natürliche, d. h. aus dem Drama selbst sich ergebende: ein neuer Teil beginnt, sobald ein Umschwung zu Gunsten der Gegenseite einsetzt.

Mit Fischers Einteilung fällt auch die genaue Symmetrie, die er (S. 151 ff.) in dem Stücke verwirklicht findet. Die oben angesetzten Teile umfassen in der Ausgabe von Bullen 10, 47, 11, 25 und 12 Seiten. Es fällt auf, dass der zweite ziemlich lang geraten ist. Das rührt daher, dass der Rückschlag des Gegenspiels zweistufig angelegt ist. Der Adel setzt die Verbannung Gavestons durch, bewilligt hierauf seine Rückberufung und nun erst entbrennt der Kampf, der mit Gavestons Hinrichtung endet. So kommt es, dass der Höhepunkt des Stückes, der Sieg des Königs, ziemlich spät erreicht wird und der absteigende Teil des Dramas viel kürzer ist als der aufsteigende. Indess ist ein solches Verhältnis wohl auch sonst zu beobachten, und man wird sagen dürfen, dass wir es nicht als unangenehm empfinden.

Die Akt- und Sceneneinteilung, nach welcher ich citiere, ist die herkömmliche, wie sie sich in den Ausgaben von Cunningham, Wagner, Tancock, Bullen und mit ganz geringen Abweichungen auch bei Fleay findet. Sie dürfte wohl von Cunningham herrühren. Denn die alten Ausgaben von 1598 und 1622 haben keine, wie auch Dyce das Stück ohne eine solche abdruckt. Die abweichenden Angaben Fischers über die Akteinteilung scheinen seine eigenen Vorschläge darzustellen.

3. Zu Marlowes Eduard II. (S. 166).

Nebenbei sei bemerkt, dass sich bezüglich der Rückberufung Gavestons in Eduard II. ein seltsamer Widerspruch findet. Obwohl Lancaster bei derselben mitgewirkt hat (I 4) und Gaveston bei seiner Ankunft selbst begrüsst (II 2), teilt er doch II 3, 16 (Bullen II 165) seinen Freunden mit, 'that Gaveston secretly arrived'. Das stimmt zu den historischen Thatsachen, obwohl die drei oben genannten Chronisten sie anders darstellen. Marlowe muss wohl noch eine andere Quelle benutzt haben und einen Augenblick durch sie zu stark beeinflusst gewesen sein.

4. Zu Marlowes Eduard II. (S. 166).

Aus der Zusammenziehung mehrerer historischer Ereignisse erklärt es sich, dass Eduard den von Irland zurückkehrenden Gaveston in Tinemouth, also einem Hafen der Ostküste, erwartet, was an sich recht seltsam scheint. Der Kampf gegen die 'Ordainers' erfolgte von Nordengland aus, und als sich der König zu schwach fühlte, eilte er nach Tinemouth, um zur See seinen Günstling nach dem festen Scarborough in Sicherheit zu bringen.

5. Zu Richard III. (S. 181).

Ich kann auch nicht Churchill zustimmen, wenn er (S. 7) sagt, die Gestalt Eduards in Marlowes Drama sei nicht dominierend, während Richard nicht nur im Mittelpunkt stehe, sondern auch dominiere. Einmal steht dieser gerade um die Mitte des Dramas bedenklich im

Hintergrund, und wir werden nur durch kurze Mitteilungen über sein Schicksal unterrichtet. Und vor allem: der Unterschied, den Churchill hervorhebt, besteht doch nur darin, dass Eduard II. auch reich charakterisierte Nebenfiguren zeigt, wie sie in Richard III. fehlen. Würden sie zu stark in den Vordergrund treten, so wäre Churchills Bemerkung gerechtfertigt; aber das ist meines Erachtens keineswegs der Fall.

Anhang.

Lehrreich ist ein Blick auf die lateinischen Dramen des XVI. Jahrhunderts, von denen die späteren, aus der Zeit der Königin Elisabeth, uns soeben durch Kellers und Churchills ausführliche Analysen zugänglich geworden sind (Shakespeare-Jahrbuch 34, 221 ff.). Der Einfluss Senecas tritt hier, wie zu erwarten, viel stärker zu Tage. Auch hier ist manchmal die englische Stofffreudigkeit zu beobachten (z. B. in dem allerdings späten Nero) oder lockeres Aneinanderreihen mehrerer Handlungen an dem Faden eines Helden (wie in Sapientia Salomonis). Aber meist ist doch, wie es scheint, leidliche Einheitlichkeit in unserem Sinn auch einem nicht bereits einheitlichen Rohstoff gegenüber erreicht, sei es, weil der Dichter sich streng auf das Schlussstück der Handlung, die Katastrophe, beschränkt, wie besonders deutlich im Herodes, demnächst im Absalon, sei es, weil er nur die Konsequenzen der wenigen grossen Leidenschaften, welche den Lieblingsgegenstand der Seneca-Tragödie bilden, bis zum Untergang des Helden darstellt und andere stoffliche Elemente fernhält. Hier ist also die Einheitlichkeit wirklich das Ergebnis des klassischen Einflusses. (Manche von diesen Dramen scheinen übrigens so spät zu sein, dass sie umgekehrt von der inzwischen zur Einheitlichkeit vorgedrungenen Volksbühne beeinflusst sein können.) Wenn die klassicistischen Dramen in englischer Sprache soweit von den lateinischen abstehen, so zeigt dies, wie stark die nationale Bühne auch auf gelehrte Dichter wirkte, sobald sie sich nur der nationalen Sprache bedienten, und dass der Einfluss der klassischen Tragödie auf die volkstümliche Entwicklung nicht überschätzt werden darf.

Bürger und Sprickmann.

Nachlese zu ihrem Briefwechsel.

Von

Julius Wahle.

Unter den Männern, mit denen Bürger befreundet war und in Briefwechsel stand, war ihm keiner innerlich so nahe verwandt wie der Westphale Anton Mathias Sprickmann. Die Freundschaft dauerte, so weit man das aus dem Vorhandensein von Briefen vermuten darf, nur wenige Jahre. Sie haben sich im April 1776, als Sprickmann zu Studienzwecken in Göttingen, in Bürgers Nähe, weilte, persönlich kennen gelernt. Noch im selben Jahre beginnt ein Briefwechsel, der auf beiden Seiten gleich mit warmen, aus dem Herzen quellenden Tönen einsetzt, so dass Bürger schon am 4. Februar 1777 an Boie schreiben konnte: „Mit Sprickmann stehe ich in fleissigem Briefwechsel. Er wird ein trefflicher Mann [1]).“ Am intensivsten ist der Briefwechsel im Jahre 1777, vom nächsten Jahre ab wandern nur noch vereinzelte Schreiben hin und her; die aus dem Jahre 1781 erhaltenen von Bürger sind ganz kurz und flüchtig; und 1784 wird nur noch der Tod von Bürgers erster Frau an Sprickmann gemeldet.

Was die beiden Männer so schnell und tief verband, lag in der Gleichartigkeit ihrer Charaktere, vor allem ihrer Gefühle oegründet; was sie so bald wieder auseinanderführte, in der weiteren Entwickelung Sprickmanns. Mit dem korrecten, leidenschaftslosen Boie verbanden Bürger in erster Linie litterarische Interessen; und so war die Freundschaft zwischen diesen beiden im Grunde ihres Wesens so verschieden gearteten Menschen eine dauernde. Was Bürger zu Sprickmann zog, das war das Bewusstsein, hier eine gleichgestimmte Seele, ein auch im Feuer der Leidenschaft glühendes, von den Qualen der Liebe gepeinigtes Herz gefunden zu

[1]) Strodtmann 2, 25.

haben; ein Herz, das zitterte und zagte, jauchzte und weinte wie das seinige; einen Menschen, der angeekelt von der Oede des Daseins, in der Hätschelung seines Herzens, in dem rücksichtslosen Eingehen auf dessen Wünsche und Begierden, überhaupt in der schrankenlosen Entfaltung seiner Persönlichkeit den wahren Wert und Sinn des Lebens erkannte[1]). Sprickmann ist weniger interessant als Schriftsteller, denn er geht als solcher meist den Spuren anderer nach, die den Samen für die neuartige Entwicklung der Litteratur in das gelockerte Erdreich gestreut haben. Um so interessanter ist er als Mensch, da sich in ihm alle jene Tendenzen, die das eigentümliche Gepräge der Sturm- und Drangzeit ausmachen, potenziert ausleben; ja man kann ihn sogar als einen Mustermenschen jener Zeit, an dem sich alle Vorzüge und Schwächen derselben aufzeigen liessen, bezeichnen.

Bürger sowohl wie Sprickmann kranken an dem unlösbaren Widerspruch zwischen ihrer inneren und der äusseren Welt. „Phantasie und Herz“, klagt Bürger (Strodtm. 1, 382), „werden mir wohl bis ans Ende ihre tollen Streiche spielen.“ Immer kehrt in seinen Briefen die Klage wieder, was für ein elend jämmerliches Ding es ums Leben sei; nur im Zerreissen aller bindenden Fesseln, in der Loslösung von den Menschen, von den Ketten des Amtes und der Gesellschaft, wird Rettung und Genesung erhofft. So kehrt bei Bürger immer der Wunsch wieder, alles von sich zu werfen und in einer Einsiedelei auf dem Pico, hoch oben in den Alpen oder gar in Amerika oder auf Robinsons Insel die süss-selige Ruhe und Einsamkeit, die heiss ersehnte Freiheit zu finden; oder er phantasiert davon, am Rhein oder in irgend einer anmutigen Gegend ein Häuschen und einen Weinberg zu kaufen und da als Bauer zu arbeiten,

---

[1]) Bürger drückt dieses Gefühl seiner inneren Aehnlichkeit mit Sprickmann nicht sehr geschmackvoll in folgenden Worten aus, die Strodtmann in dem 1. Briefe (1, 382) unterdrückt hat. Sie sind nach dem 2. Absatz einzuschalten: „Denn ich hatt' Euch nun einmal berochen, und ich mocht Euch ganz gern riechen. Denn Ihr rochet, wie mich dünkt, nach den nehmlichen Tugenden und Liederlichkeiten, nach denen meine Wenigkeit auch zu riechen sich piquieret.“

zu leben und zu sterben. Aber — „wird der Wurm unserer Qual dort sterben?“ (Strodtm. 2, 152.) So keucht auch Sprickmann unter der Last sozialer Vorurteile und lechzt nach Freiheit, nach Natur, nach einem Leben, wo man seinen Neigungen rückhaltlos nachgeben dürfe. Das Hauptübel, an dem beide kranken, ist die Liebe. Beide sind stürmisch-leidenschaftliche, stark sinnliche Naturen, die in abnormen Liebeswirren ihre Herzen peinigen, die weder die physische noch die sittliche Kraft haben, den masslos begehrenden Dämon in sich zu unterdrücken. In diesen Herzenskämpfen klingen Töne an unser Ohr, die wir aus unseren Tagen nur zu gut kennen; wir würden versucht sein, sie „modern“ zu nennen, wenn die Gefühle, deren Ausdruck sie sind, nicht ewig wären. So klagt Bürger (Strodtm. 2, 26): „Ist es denn gar nicht möglich, dass wir leben können? Denn man lebt ja nicht, wenn man nicht so leben kann, wie man zu leben wünscht.“ Er fühlt in sich einen Geier, der ihm täglich und stündlich das immer wieder wachsende Herz aus dem Leibe hackt. „Was soll daraus noch werden? — Ich darf nicht einmal wünschen, denn die Wünsche, die allein zu meinem Heil abzwecken könnten, scheinen mir schwarze Sünde, wovor ich zurückschaure.“ Wir wissen, was ihn so quälte: die Liebe zu Molly, der Schwester seiner Frau. Sprickmann war der einzige, der in das Geheimnis dieses dreieckigen Verhältnisses eingeweiht war. Er selbst war auch verheiratet, aber sein Herz gehörte gleichfalls einer anderen. So sind die Briefe beider Männer merkwürdig durch die Offenheit, mit der sie ihre Schmerzen austauschen, ihre Sünden sich beichten. Sie sind alle auf denselben Grundton gestimmt: Liebe und immer wieder Liebe. Da es aber für eine solche echte Leidenschaft keine Befriedigung gebe, da das ganze Leben und alle seine Verhältnisse nur drückenden, die Persönlichkeit vernichtenden Zwang auferlegen, so möchte auch Sprickmann hinaus fliehen, hinaus in die Alpen. „Ich denke oft, so eine plötzliche Revolution im ganzen Kreise der Gedanken, so ein völliges Losreissen von allem, neue Welt, neue Gefühle, neue Zukunft, wie sollte das nicht neues Leben geben?“ Diesen Radikalismus

jedoch in That umzusetzen, daran hinderte die Angst, ob man nicht doch die alte Welt mitschleppte, die alten Gefühle, an die sich so ganz zu fesseln, man dem Herzen nun einmal erlaubt hat (Strodtm. 2, 29).

In Sprickmann lebte aber doch, wenn auch noch tief verborgen, der Keim zu dem, was man einen ordentlichen Menschen nennt. Er hat sich durch mancherlei Gefühlswirren hindurch gerettet auf das Eiland eines festen, sicheren Lebens. Das Phantastische, Schwärmerische, Gefühlsselige seines Herzens fand, nachdem die Stürme der Leidenschaft ausgetobt hatten, in dem weihrauchduftenden katholischen Münster, unter der Leitung Fürstenbergs und unter dem Einfluss der tiefreligiösen Fürstin Gallitzin, Ruhe und Erlösung in den Mysterien und Gnaden der Kirche. Kants kategorischer Imperativ festigte endlich vollständig das lockere Gefüge seiner moralischen Anschauungen, und der wissenschaftliche Beruf, dem er sich mit vollem Eifer hingab, verknüpfte ihn wieder mit der einst so verachteten sozialen Gemeinschaft. Der unglückliche Bürger jedoch blieb, trotz seiner philosophischen Lehrthätigkeit an der Göttinger Universität, ein Ausgestossener; einer, dem es nie wohl werden konnte, da er nicht nur von inneren Dämonen gepeitscht, sondern auch von äusserem Missgeschick sein Leben lang verfolgt wurde. Mit ihm schloss das Schicksal keinen Frieden wie mit seinem einstigen Freunde.

Die Briefe, die hier als Ergänzung zu Strodtmann gegeben sind, befinden sich in Sprickmanns Nachlass, der noch von seinem Urenkel, Herrn Amtsrichter Sprickmann-Kerkerinck gehütet wird [1].

Wöllmershausen, d. 17. Jul. 1777.

Ihr seyd wohl nicht klug, Herr Sprickmann, oder haltet mich für einen gewaltigen Pinsel, wenn ihr argwöhnen könnet, dass ich wegen eines verlegten Briefs meine Freüde an euch verloren hätte [2]. —

---

[1]) Einen Brief Bürgers an Sprickmann 1776 verzeichnet C. Schüddekopf, 3. Ergänzungsheft zum Euphorion S. 130 als in dem Katalog Spitta 31 Nr. 61 befindlich.

[2]) Hier folgt eine von Sprickmanns Urenkel gestrichene Stelle.

Was das von mir verlangte Zeügniss, oder was es sonst war, betrifft, so war solches nicht nöthig, wie mir Herr Bruder Klock sagte. Ich habe von der Affaire nichts wieder gehört. Hoffentlich, wenn Ihr ein ehrliches Viaticum ertheilt habt, wird sie auch wohl ruhn bleiben.

Meine Scheererey, Plackerey, Verdruss, Aerger, Schuldensch— u. s. w. sind Schuld daran, dass ich so lange an euch nicht geschrieben habe. O Sprickmann, ich möchte mich schier todtschiessen. Wenns nur besser davon würde. Der Angst, Mühe und Noth ist auch gar zu viel. Mein Schwiegervater hat auch so viel Sch— und Wirrwarr hinterlassen, dass sich der Magen bey mir umwendet, wenn ich dran denke. Alle seine Last liegt nun auf mir und ich hatte doch schon an meiner eignen genug zu tragen. Dazu kömmt nun auch das verdammte Verliebt seyn; und dass meine Amalia[1]) einen hundsvöttischen Geck von Crämer oder Seidenschwanz heürathen soll. Hieraus wird nun freylich Gottlob! nichts. Aber was bin ich dadurch gebessert? Immer Angst, Unruhe und Leiden? Das Mädel vertrocknet für Sehnsucht und Gegenliebe. Es ist aber platterdings ohnmöglich, dass sie der Himmelsthau befeüchte. Mein ganzer Leib ist wie zerschlagen. Ich taumle nach dem Grabe. O, dass ich Weib und Kind habe! Europa sollte mich nicht halten. Ich habe zu nichts mehr Lust. Meine Amtsgeschäfte bleiben liegen und ich kriege Nasen über Nasen, und es werden mir eine 5rh Strafe nach den andern abgeholt. Wenn aber auch der Galgen dastünde, ich könnte doch jetzt nicht anders seyn.

Zür Gemüthsveränderung hab ich um das Amt Niedeck[2]) angehalten. Der Hund wird mirs aber sch—. Die Herrn Cameraden schreiben mir, sie würden sich ein Vergnügen draus machen, damit aufzuwarten, wenn nur nicht so viel verdiente und im Dienst des Königs fast grau gewordene Männer dadurch hintersezt würden.

---

[1]) Gemeint ist natürlich Molly. Wer der „Geck“ ist, weiss ich nicht. In einem Brief an Goeckingk vom selben Tag (Vierteljahrschr. f. Lit. Gesch. 3, 103) macht Bürger seinem Aerger über den Romanschriftsteller J. G. Schummel Luft, der sich in Zeit von einer Stunde in Molly verliebt hatte, ihn zu seinem Vertrauten gemacht habe und nicht aufhören könne „auch schriftlich davon und darüber zu süsseln und zu hasenfüsseln.“ Kurz darauf, am 30. Juli, klagt er an Sprickmann (Strodtmann 2, 103) den bevorstehenden Schmerz der Trennung von der Geliebten seines Herzens.

[2]) Sein am 25. April dieses Jahres verstorbener Schwiegervater war daselbst Amtmann gewesen. Der Amtsschreiber Georg Johann Christian von Ramdohr erhielt die Stelle (vgl. Strodtm. 2, 87 u. 271).

Davor hatt ich allen Respect. Nun höre ich, dass das Amt ein junger Schufft von 22 Jahren, der ein Jahr Auditor gewesen ist, wegschnappen werde. Heisst das nicht die Verdienste herrlich belohnt! — Das Publicum macht mich nun zum Gericht-Schulzen in Göttingen[1]. Vielleicht hat das Glück sein Spiel. Jordan will weg. Diese Stelle ist zwar sehr einträglich, aber so entsezlich beschwehrlich, dass eben Niemand darnach sehr stachelt. Würde mirs angetragen, so dürft ich es nicht ausschlagen. Dann aber gute Nacht Freüde. Und Welt! — Denn in 2 Jahren bin ich todt. —

Auf Ostern will ich meine Poetereyen à 1 Alph. stark auf Subscription heraus geben[2]. Ihr müst mir hübsch Subscribenten zusammen treiben helfen, dass ich einen Thaler Geld zusammen bringe und meine Klipp schulden[3] bezahle. —

Apropos! In Münster soll ja eine Art von militair- oder Cadettenschule seyn, wo junge Leüte gratis angenommen, wohl unterrichtet und erzogen und hernach beym Militär placirt werden. Ist das wahr? Ich habe noch einen Schwager von 16 Jahren, den jüngsten, wenn Ihr ihn gesehen habt[4]. Mit diesem Buben weiss ich nichts

---

[1]) Vgl. Strodtmann 2, 88 und den Brief an Goeckingk vom 19. Juni 77 (Vierteljahrsschr. 3, 102).

[2]) In einem Brief an Goeckingk vom August 1777 (Vierteljahrsschr. 3, 104 f.) erzählt Bürger sehr drollig, wie ihn der Verleger Dietrich mit dem Plan zur Veranstaltung dieser Subskription überrumpelte. „Was das ärgste ist, so finde ich nunmehr, dass ich in meinem Leben noch nicht soviel gereimt habe, um ein Alphabet anfüllen zu können.“ Sprickmann nahm sich der Sache mit grossem Eifer an und wollte 100 Subskribenten aufbringen (Strodtmann 2, 109), jedoch das Subskribenten-Verzeichnis (Strodtmann 2, 247) weist für Münster nur die Zahl 30 auf. In einem ungedruckten Brief Sprickmanns an Boie (23. Juni 1778) heisst es: „Wie mags mit Bürger sein? Wir haben hier noch keine Exemplare und die Subskribenten drohen, dass sie bald keine mehr wollen. Ich habe für mich eines von Kästner geborgt. In Münster sind viele Unordnungen passiert mit der Collektion; ich vermisse viele, und unter anderen mich selbst; ich stehe nicht in der Liste. Das ist dumm.“ Die Liste weist einen „Sprickmann Scholaster in Münster“ auf.

[3]) Klippschulden (auch Klipperschulden): kleine Schulden, die sich aus kleinen Posten sammeln (vgl. Grimm, Wörterb. 5, 1207).

[4]) Georg Heinrich Leonhart, der jüngste von den 3 Brüdern; der zweite Sohn war hannöverscher Kadett. Wie behülflich Sprickmann dem Freunde in dieser Angelegenheit war, ist aus den von Strodtmann bereits mitgeteilten Briefen zur Genüge bekannt.

anzufangen. Sollte der nicht anzubringen seyn? — Ihr steht eüch ja bey dem Minister von Fürstenberg so gut! — Der Knabe ist nicht ungelehrig; sieht auch ganz wohl aus; wie wohl er in der Statur sich schwerlich über das Mittelmässige erheben wird. Gebt mir doch über diesen Punct bald Nachricht.

Uebrigens hab ich, troz meinem Sch—, mir doch ein stattliches Reitpferd, genannt Flox, angeschafft[1]). Darauf reit ich aus, nach allen vier Winden.

Ich sporn mein Pferd, reit hin und her,
Und reit nach allen Seiten;
Hinüber, drüber, kreüz und queer,
Kann keine Ruh erreiten[2]); —

Die Reiterey wird wohl so fort gehn bis wir ins Grab purzeln und unsere Sch—, wie mein Schwiegervater Seeliger, den Erben aufzuriechen hinterlassen. Adies.

GAB.

W., den 9. April 1778.

Seit Ihr mit samt Eürem Mädel gestorben, dass Ihr nichts von Eüch hören lasset? Es ist alles bereit und ich erbitte mir vorher Nachricht, wann sie ankommen wird. Meine unbändige Plackerey verbietet mir jezt lange Briefe zu schreiben. Ich wüste auch heute nicht, was ich nöthig hätte, Eüch weiter zu sagen; ob ich gleich Eüren lezten Brief nicht bey der Hand habe. Meine Frau hat mir am 15ten v. M. wieder ein kleines hübsches Mädel geboren[3]).

Gott befohlen!

GAB.

W., den 10. Februar 1778.

Was mag doch wol dem Sprickmann fehlen, dass er nicht schreibt? sprach ich zu mir selbst. Aber der Sprickmann ist doch

---

[1]) Vgl. die Schilderung des Pferdes in dem Briefe an Goeckingk vom 29. Mai (Vierteljahrschr. 3, 101).

[2]) Eine Reminiscenz aus Goethes Ballade „Der untreue Knabe“. Diese Ballade war es wohl, die Bürger in Halberstadt aus Jacobis Munde gehört und in Abschrift von Boie erhalten hat (vgl. Strodtmann 1, 287 und 290).

[3]) Marianne Friedericke; vgl. Strodtmann 2, 251 und 271 und den Brief an Dietrich vom 16. März (Euphorion 3. Ergänzungsheft S. 105; daselbst auch S. 146 ff.).

ein rechter — etcaetera, dass er noch nicht schreibt! sprachen oft meine Frau, und was mich schier eifersüchtig machte, auch so gar mein Herzblätchen. „Hat denn der liebe schöne Herr Sprickmann noch nicht geschrieben?“ fragte Fräulein Karoline. Ey! so wolt ich, dass alle Fragen zum Henker wären! — Na! endlich hat er ja denn doch einmal geschrieben. Nun sind aber alle meine Weibsleute gerade nach meiner Schwiegermutter gereist. Mithin läst sich von dem schönen lieben und — lüderlichen Spr. ihnen nichts erzälen.

Was für ein Spükeding mag denn dem F. im Kopfe gesessen haben, dass er dich so angeglugt hat[1]? Gott! dass du wider Ordre zurückgekehrt bist. Gut ists indessen, dass der Teufel sobald wieder von ihm ausgefahren ist. Vielleicht ist er im Ernst auch gar nicht einmal böse gewesen; sondern, wenn man andre Menschenkinder, um solcher Versehen willen, vier Wochen in Arrest schickt, so hat er dich nur auf eine so honette Art so strafen wollen. — Viel Glück demnach nunmehro zum Pauken! das wird dem Herrn behagen, wie unsereinem das Gerichtstaghalten — das übrige deiner Epistel hat mich sehr divertirt. Das ist doch närrisch, dass allein der S. die

[1]) Sprickmanns Liebesroman, seine plötzliche Rückkehr aus Regensburg sind bekannt (vgl. Weinhold, A. M. Sprickmann S. 11 f., E. Schmidt, in der Allg. deutsch. Biographie 35, 306). Er erzählt die Geschichte in einem ungedruckten Brief an Boie vom 3. Dec. (vgl. Strodtmann 2, 329): „Ich harrte in Regensburg auf die letzte Ordre, zum Aufbruch nach Wien. Manchmal war mirs, als wollt ich gern hin und oft träumt ich von Glückmachen und solchem albernen Zeug. Aber die letzte Zeit — ach Boie, wenn ich Dir sage, dass es mein Herz packte, dass ich weg musste aus der Gegend; dass ich nicht bleiben konnte, gar durchaus nicht — alter, Du kennst mich ja, Du weisst, wie ich bin. Sieh, da kam ein Sonntag! und der Sonntag war ein Geburtstag — ach Boie! — Da wars aus! ich feierte ihn mit Einpacken, und mag daraus werden, was da will, sagt ich, ich gehe. Als ich eingepackt hatte, nämlichen Tages, den 18. Okt. kam ein Brief, dass ich bleiben sollte, den ganzen Winter und observieren den jetzigen Lauf des politischen Firmaments! — Da wars Zeit. Extrapost hin — und so fort. . . . Als ich nun hier kam, nahms Fürstenberg sehr hoch! begegnete mir sehr — sehr anders als ich erwartete! . . . Nun fing mein Arbeiten an; denn morgen, lieber, fang ich an zu pauken übers Staatsrecht, und da ich die ganze Zeit in Wetzlar und Regensburg nichts gethan habe, so gings nun Hals über Kopf ans Heftenschmieren.“ Auf dieser fluchtartigen Heimfahrt hatte er sich auch 2 Tage bei Bürger aufgehalten (vgl. Strodtmann 2, 318).

Lunte nicht riecht; vor welcher sonst ganz M. Maul und Nase zuhält. — Ach! du armer Sünder, ich hätte dir begegnen mögen, als du vom S. die Treppe herunter zu den lieben Eltern gingest. Das ist aber doch infam, dass man alles so haarklein weis. Wenn ich nun einmal nach M. komme und mit dir durch die Stadt wandre; so werden die Leute erecto digito sagen: Seht da gehn sie hin, der Steler samt dem Heler! Du steckst also, wie ich merke, schon bis an die Kniee im Morast? Na! das lass' ich gelten. Bey deinem nächsten Briefe wirds dir hoffentlich schon an den Sch. und bis über die Ohren gegangen seyn. — So ein Wetterhahn wie du, bin ich doch nicht. Solt' es dir hier und da an einem Flickstein fehlen, so kann ich vielleicht damit aushelfen. —

Mit dem Ossian steckts mir noch zwischen Fell und Fleisch. Boie meint, ob schon die vorhandnen Uebersezungen samt und sonders mittelmässig oder schlecht wären[1]); so würden doch die meisten Käufer, denen eine gute oder mittelmässige Uebersetzung gleichviel wäre, mit diesem Buch schon versehen zu seyn glauben, mithin würde kein rechter Profit herauskommen, worauf es doch wol hauptsächlich gemünzt wäre. Ich will doch nächstens bey einigen Ugolinos[2]) ein bissel ins Haus horchen. Ich mus warhaftig im Ernst auf eine neue Entreprise bedacht seyn, denn der Profit von meinen Gedichten ist längst geschmolzen. Es ist ganz teufelmässig, dass mir an einem so elenden Orte so viel draufgehn mus: Und nicht um 2 Pf. Vergnügen dafür! Spr., auf künftiges Frühjahr laufe ich davon und in Teutschland kreuz und queer herum. Es müste ja arg seyn, wenn ich mich nicht irgend wo wieder solte vermieten können. Albern ist es, dass ihr in M. keine lutherische Dickköpfe nehmt, sonst wolt' ich Euren Buben ein Collegium über den — Batteux lesen. Indessen hab ich mirs doch fest vorgenommen, künftigen Sommer,

---

[1]) Von dem Plan der Ossian-Uebersetzung, über den Bürger mit Sprickmann gesprochen hatte (vgl. Strodtmann 2, 319), riet Boie ab (ibid. S. 322).

[2]) In dem Gedicht „An Goeckingk“ (Sauer S. 285) heisst es:

> Herr Ugolino muss doch auch,
> Nebst Weib und Kind und Gästen,
> Nach altem hergebrachten Brauch
> Von unserm Hirn sich mästen.

Dazu macht Bürger die Anmerkung: „Ugolino war Verleger des Gehirns des Erzbischofs Ruggieri in der Hölle. S. Dante“. Ugolino ist also hier eine scherzhafte Bezeichnung für einen Verleger. Boie verstand diesen Spass zuerst nicht recht (vgl. Strodtmann 1, 336).

etwa von Hofgeismar aus vollends nach M. zu kommen. Das soll ein Jubel seyn[1])! . . . Neülich ist mir eine närrische Idee beygegangen. Nehmlich die: die Gedichte Ossians von Fingal und andern Helden auf einen Fingal in opere venereo zu parodiren; ich versichre dir, das solte so was prachtvolles werden, dass es dich von einer Todtkrankheit zu curiren fähig seyn solte. Bei dem nächsten Anfall von Laune mache ich eine Probe fertig und schicke sie dir.

Neues weis und habe ich leider? sonst nichts; als das Ihro Licenz, Herr Wittenberg, der Esel aller Esel, mich im Reichspostreuter herunter gemacht hat[2]). Leb wol! Und grüsse den Herrn Plazmajor von mir. Lass uns recht oft an einander schreiben.

GAB.

Was macht Petrus van Neef? Tria sunt objecta juris. . . .

Ich gebe im Folgenden noch einige Nachträge zu Strodtmann.

1, 384 ist nach „Auch juckte mir das Däumchen" zu ergänzen:

Man zog ihr wackres Thier u. s. w.

Sie werden, Herzchen, gelt
Wohl noch — — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Thun Sie in meiner Klause
Als wären Sie zu Hause.

Hier pflegen Sie der Ruh
Und trocknen sich mein Schneckchen u. s. w.
— Ich mit Permiss, will Ihnen
Statt Cammermädchens dienen u. s. w.

Ebendaselbst nach „Ich kenne die Pastöre":

Die Endverse heissen nun so:

Doch — fehlts auch zum verführen
Nicht — an getauften Stieren.

---

[1]) Hier ist ein grösserer Passus von Sprickmanns Urenkel durchgestrichen.

[2]) Vgl. Strodtmann 2, 325. In Werners kurzem biographischen Abriss (Ludw. Phil. Hahn S. 125 ff.) wird dieser Rezension nicht Erwähnung gethan.

S. 385 nach dem 1. Absatz:

Am Homer hab' ich Zeither nur wenig gemacht, denn wenn ich von eignen Kräfften überlaufe, so kann ich von keinem andern mir Saamen anweisen lassen.

2, 12 nach dem 1. Absatz:

Denkt einmal, Freünd, Weygand will nun die Entreprise eher nicht wagen, als bis ich von Stolberg ein solennes öffentliches Instrument erbettelt hätte, worin er positiv erklährte, dass er den Homer binnen den nächsten 15 Jahren weder in Hexametern noch einer andern Art übersezen wolle. — He! was sagt Ihr dazu? Ist dies Anecdötchen nicht eines Eurigen von Madame la Comtesse [1]) wehrt? — Ich hab' ihm in der ersten Minute, da ich den Brief erhielt, geantwortet: Er möchte mich — — —

Dess wird sich mein Freünd und Gönner Dietrich freüen. Denn der hat doch noch so viel Vertrauen zu mir, dass er meine Uebersezung, trotz 10 Stolbergischen, auf die ansehnlichsten Bedingungen drucken und verlegen will.

S. 13 nach: „zu allen T. gefahren“:

Und hätt' ich sie nun, hätt' ich sie, nach welcher die unersättliche Sehnsucht alle meine Säffte aufleckt, was wär es dann mehr? — Vielleicht nichts mehr, als die dritte gleichgültige Tasse Kaffee, wenn die Pfeiffe meist ausgeraucht ist. O Mensch! O Herz! O Liebe! was seyd ihr?

S. 27, 1. Zeile nach: „Was soll daraus noch werden?“:

Ihr Freünd seyd lange noch nicht so übel dran. Euer Urtheil scheint noch nicht gesprochen zu seyn, und Ihr fühlt Eüch stark genug, den Hass zu ertragen, ja sogar durch ihn Eüch von der Krankheit heilen zu lassen. Aber ich werde überschwenglich — ja überschwenglich! (Dann folgt eine Stelle, die von Sprickmann Urenkel durchstrichen ist. Darin schildert sich Bürger mit Molly des Abends auf der Ofenbank sitzend, beide in liebeglühenden Umarmungen verstrickt, sie küssen sich gegenseitig die Thränen von den Wangen und dann sagt Bürger ungefähr: Wenn er (Sprickmann) bis jetzt an die Keuschheit eines Weibes nicht geglaubt habe, so müsse er jetzt daran glauben; Molly sei ein solches Weib, ihn aber verzehre diese unauslöschliche Sinnengluth und er gehe daran zu Grunde.)

---

[1]) Vgl. Strodtmann 2, 3.

Ferner ist ein Brief Bürgers verbrannt, worin derselbe verspricht, eine angesehene Münstersche Dame, die in Folge ihres Verhältnisses mit Sprickmann gezwungen sei, die Einsamkeit aufzusuchen, in der Verborgenheit, bei einem alten Bauernpaar unterzubringen und sich ihrer aufs sorgsamste anzunehmen.

Glaube und Genie in Goethes Jugend.

Von

Berthold Hoenig.

> **Komm, goldne Zeit . . .**
> **. . . lass dich erflehen und komm**
> **Zu uns . . .**
> **Gedankenvoller, tief in Entzückungen**
> **Verloren, schwebt bei dir die Natur. Sie hat's**
> **Gethan, hat Seelen, die sich fühlen,**
> **Fliegen den Geniusflug, gebildet.**
>
> **Klopstock.**

Es ist kein Zufall, dass die Stürmer und Dränger unserer Litteratur sämtlich Protestanten waren. Ihre Weltanschauung, die sich auf das Bewusstsein der schöpferischen Kraft, das Genie, gründet, hat zur notwendigen Voraussetzung die Befreiung von Autorität und Dogma, die dem natürlichen Empfinden im Wege stehen. Mystik bereitet die Reformation vor, in der pietistischen Bewegung lebt sie wieder auf, und dieser folgt das Genie. Welcher Gegensatz zwischen dem im Staube liegenden Pietisten und dem in den Himmel greifenden Stürmer! Ist der Abgrund unüberbrückbar zwischen Blasphemie und brünstigem Gebet? Führt kein Pfad von der schwindelnden Höhe des Prometheischen: Ich bin ein Gott und bilde mir so viel ein als einer, hinüber zur Demut und Zerknirschung, zum weichlichen Zerfliessen des Gefühls? So sehr eine Generation die andere verleugnet, sie sind aufs innigste verbunden und verwandt.

Der Glaube an den Schöpfer der Natur geht in den Glauben an das Schöpferische in der Natur über. Die bebefreite Innerlichkeit steigert sich zu schrankenloser Subjektivität; ein Freiheitsrausch ergreift das aus Fesseln erlöste Gefühl.

Die Einheit dieser aufeinanderfolgenden Erscheinungen im geistigen Leben unseres Volkes, ihre gemeinsame Quelle,

der Urgrund ihres Wirkens, das Treibende ihrer Bewegung liegt in dem Gemüt, dem die Natur durch stete Einwirkung ihr ewig in sich bewegtes und ewig neu erschaffendes Wesen mitgeteilt hat. Es ist das Erbgut unseres Volkes: das Naturgefühl, aus dem immer neu und frisch die Sage uud das Lied quillt, in dem der religiöse Glaube das Recht und auch die Kraft fand, sich gegen Erstarrung und äusserliches Gesetz aufzulehnen, in dem die Gottheit selbst ihren Sitz aufschlug, gleichwie der Genius, der freudig die Züge der Allmutter Natur erkannte. Immer im Widerstande gegen von aussen kommende starre Formeln wurde es seiner selbst sich bewusst, Luther schöpfte aus ihm, Klopstock erfasste mit ihm seinen Stoff, und unsere jungen Dichter trieb es aus einer Welt der Konvention zur Natur zurück. Auch ihre Dichtung war eine volkstümliche Regung, eine Reaktion des von der Natur gebildeten Gefühls von derselben Art, die sich in der Reformation und dem Pietismus durchgesetzt hatte. Wie der Glaube hat auch das Genie des Volks sein Recht gefunden.

Dieselben Kräfte, dieselben Ursachen wirken auf demselben Boden. Die Landschaft, aus der der Reformator hervorging, war auch Klopstocks Heimat. Wo der Harz an die südliche Ebene reicht, war jener, am Rande der nördlichen Ebene dieser zu hause. Nach Norden und Süden ergossen sich Ströme geistigen Lebens vom Waldgebirge herab, in dessen Inneren ober- und niederdeutsche Stämme nachbarlich bei einander wohnen und eine Landsmannschaft ausbildeten, der wir die Einigung des ganzen Volkes zu danken haben: auf dem Gebiete der Sprache zunächst als der Vorbedingung, dann auf dem der Dichtung, die alle Deutschen zur Teilnahme weckte. Hier dachten sich Klopstock und seine Jünger den idealen Germanenboden, den sie mit den Phantasiegestalten der Druiden und Barden bevölkerten und dem der Befreier Germaniens vom römischen Joch, der Fürst der Cherusker entstammte. Während ringsumher in den aufblühenden Städten der Ebene Dome sich wölbten, loderte noch lange auf den Bergen das Feuer heidnischen Glaubens. Auf Hügeln und in Thälern,

in Erdhöhlen und auf Felsklippen begegnen wir zahllosen Resten der Verehrung milder und zürnender Naturgötter. An der Stätte, wo der Stürmer und Dränger sein unbändiges Gefühl in die Natur ergiesst, in dem schaurigen Hain, dem sanften Thal den Einklang mit der Stimmung seiner Seele vernimmt, stand anbetend sein heidnischer Vorfahr und füllte sein Herz mit Andacht. Leichter mochte er sich von den alten Göttern trennen, als von den Orten, da er ihre Nähe zuerst empfunden. Das Naturgefühl bleibt, und wie dem Heiden das Göttliche aus der Natur ohne Vermittlung sich offenbarte, so verlangt auch der Christ, die Andacht unmittelbar zu empfinden.

Durch die Jahrhunderte hin lebte das Volk, von fremdem Einfluss unberührt, im innigsten Verkehr mit der Natur. Sie regelte die äussere Lebensweise und erhielt lange gewisse Urverhältnisse menschlichen Daseins in diesem Hirten- und Bergwerksvolke. Die Natur bestimmte auch die Richtung ihres Fühlens und Denkens. Ihre Sitten sind natürlich, ihre Gebräuche Naturfeste. Die innige Verbindung mit der Natur nährt das religiöse Bedürfnis, wie die sinnlich lebhafte Vorstellungskraft und das musikalische Gefühl, in denen die Poesie bereit liegt. Ihre Keime sind zahllos ausgestreut in Volksreimen und Sprichwörtern, in der Sprache selbst. Ein sanftes, behagliches Urdeutsch, wie es Goethe nennt, ist ihr Element, und wenn nach Leibniz die deutsche Sprache eine Weid- und Bergwerkssprache ist, so finden wir gewiss hier den Boden, in dem altertümliche Worte und Redensarten, die im lebendigen Anschauen der Natur gebildet sind, haften konnten. In der schöpferischen Sprachbildung Luthers und Klopstocks lebt und webt der Genius dieses Volkes.

Wie in der Sprache, ist die Natur in Sage und Lied geschäftig, und nicht bloss in der Bildung, auch in der Ueberlieferung derselben. Denn wie bei der Sprache, ist das Fortpflanzen von Sage und Lied ein Nachdichten, ein Neuschaffen, das, wenn auch nicht die gleiche Kraft, doch denselben Zustand verlangt, aus dem das Lied zum erstenmal sich sang. Der Zustand der Seele, aus dem das Lied geboren wurde,

trägt es durch Jahrhunderte fort. Dem, der es singt, erscheint es immer neu, für ihn und von ihm selbst gemacht, in dem Augenblicke, da es sich auf seine Lippen drängt. So verwendet es Shakespeare, so Goethe als einen wahren Befreier, einen Dolmetsch des stummen Dranges. Die tausendfachen Interessen des modernen Lebens haben nun das Band, das sich innig um Natur und Menschen schlang, gelockert und die Bedingungen, unter denen die nachschaffende Fähigkeit wirksam werden kann, erschwert. Mit der Aufklärung kam zu viel Licht in das dämmerige Waldesdunkel des Gemüts, das die Geburtsstätte das Volksgesanges war. Darum ist aber die sagenbildende und liedertreibende Kraft des Volkes nicht erstorben; sie kann sich in einer dichterischen Individualität dieses Volkes immer von neuem offenbaren und herrlich wie am ersten Tage.

Der lebendige Glaube und die dichterische Kraft entstammen beide dem von der Natur gebildeten Gemüt. „Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unserer Väter offen waren“ rauschten vernehmlich schon dem Knaben, dessen Geschlecht aus Luthers Heimat in die reiche Handelsstadt sich verpflanzt hatte. Goethes Genie regt sich in der Sphäre religiöser Empfindung, die das Fühlen der Natur in ihm weckt, in dem frommen Schauder, aus dem in der ursprünglichsten Dichtung die Gottheit emporstieg. Einen wahren Deutschen nennt ihn scherzend der Freund, der in die Geheimnisse dieses Naturkults eingeweiht den ernsten Platz im tiefsten Walde erblickt, und umständlich erzählt er aus dem Tacitus „wie sich unsere Urväter an den Gefühlen begnügt, welche uns die Natur in solchen Einsamkeiten mit ungekünstelter Bauart so herrlich vorbereitet . . . Gewiss, es ist keine schönere Gottesverehrung, als die, zu der man kein Bild bedarf, die bloss aus dem Wechselgespräch mit der Natur in unserem Busen entspringt.“

Diese heidnisch-nationale Naturempfindung, die die erste Regung seines Genies zu bedeuten scheint, ist ungeachtet der schon hier ausgesprochenen Sehnsucht nach Heiligung und Absonderung von den Menschen nicht die der Pietisten,

deren Kreisen er sich später zugesellt und die er dann wieder verliess. Was seiner Stimmung entgegenkommt und ihn zu jenen führt, ist die Erregung des Gemüts durch die Innigkeit des Glaubens, die völlige Hingabe an den Schöpfer und seine Werke, die Natur. Welch hinreissende Kraft lag in der Befreiung des lang zurückgedämmten Gefühls, welches Glück in dem völligen Sichverlieren des Geistes, den *ἄρρητα ῥήματα* füllen. Goethe gab sich ganz hin, er lag im Staube wie jene, und er empfand die Wonnen des einen Augenblickes, dessen Erinnerung durch das ganze Leben zittert. Dennoch erhob er sich, und immer höher sich aufrichtend, steht er, ein Prometheus, da, der einen neuen Lebensquell in seinem eigenen Innern wahrnimmt. Was ist's, das ihn aus dem Bunde der Frommen treibt, ihn unbefriedigt lässt, ihm nicht erlauben will, unthätig wie jene der läuternden Gnade entgegenzuharren? Der Zweifel, das Selbstbewusstsein und der Stolz auf die menschliche Vernunft, die in philosophischen Systemen Triumphe feierte, der Einfluss Lessings etwa — dies alles wöge nicht schwer gegen das geheimnisvolle „liebe Ding“, das ihm die Natur gegeben, und das in dem Masse, als es vom pietistischen Glauben genährt wird, ihn von diesem entfernt. Denn es hatte schon den Knaben in dem Schöpferischen der Natur Gott ahnen lassen, da es selbst der schaffenden Natur entprungen. Wenn die Pietisten die Natur aufsuchen, ist es ihre Absicht, Gottesdienst zu halten; hier finden sie Beweise für seine Grösse und Güte. Sie erkennen die Natur nur durch Vermittelung Gottes. Goethe wird durch die Natur zu Gott geführt. Seine Anschauung ist naiv, sentimental die andere. In der Glut der Andacht, mit der er in der Gemeinschaft der Frommen Gott unmittelbar zu empfinden sucht, findet er das Göttliche in der eigenen Brust, den schöpferischen Trieb, der eins ist mit der Schaffenskraft der Natur. Er wird sich seines Genies bewusst, des Zusammenhanges mit der Natur, dessen Wirken ein Gedanke der Schöpfung ist. So finden wir den jungen Goethe, wie er in den Genius Erwins von Steinbach versunken, in die Worte ausbricht: Vor dir, wie vor dem Schaum stürmenden Sturze des gewaltigen Rheins,

wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees, und deiner Wolkenfelsen und wüsten Thäler, grauer Gotthard! wie vor jedem grossen Gedanken der Schöpfung wird in der Seele reg was auch Schöpfungskraft in ihr ist. — Von dem schöpferischen Genie wie von der schaffenden Natur springt der Funke in die Seele des in Andacht versunkenen Betrachters und entzündet hier prometheischen Schöpfertrieb. Und wie der Pietist vor dem lebendig gefühlten Gott, stammelt der Stürmer und Dränger vor dem schöpferischen Genie: Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes unauslöschliches Gefühl dess, das da ist nnd da war und da sein wird.

Wie sehr hat doch der Pietismus der Entwickelung des Genies freie Bahn geschaffen! Wir sind ja lange gewohnt, die pietistischen Tagebücher, die Bekenntnisse schöner Seelen, die mit peinlichster Genauigkeit jeden Zug ihres Innern fixierten, als die Vorläufer der Konfessionen eines Werther anzusehen. Auch die frommen Weisen des geistlichen Volkslieds, das mit der Andacht aus den Tiefen des Gemüts quillt, tönen in der Lyrik Goethes fort. Doch weit mehr verdankt das Genie den kurzen Lehrjahren seiner pietistischen Erziehung. Der Genius in der Brust der jungen Dichter ist ihnen im Anfang nichts anderes als der lebendig gefühlte Gott der Pietisten. Wie diese sehnsüchtig der Offenbarung entgegensahen, so horchten jene auf die innere Stimme. Wann vernahm Hamann, der Vater des Sturm und Drangs genannt wird, seinen Genius, der ihn zur Einkehr in sich selbst, zur Empfindung, zum Glauben, zur Natur und natürlichen Dichtung rief, zum erstenmal? Es geschah, als er in seinem Elend, in der Fremde sass und durch die Lektüre der Bibel so wundersam geweckt wurde, dass ihn, ganz nach Vorschrift der pietistischen Prediger wie Franke, im Läuterungsprozesse die Gnade überkam. Lavater, der starke Förderer der Geniebewegung, war bibelfest und und bibelgläubig wie die Pietisten. Seine Neigung zur Mystik, seine masslose Subjektivität, sein persönliches Verhältnis zu biblischen Gestalten — war er

doch wie der junge Goethe mit Shakespeare, mit Jesus und Johannes befreundet — kamen aus dem Glauben und wirkten auf das Genie. Die pietistische Gemütserregung offenbarte ihnen und den Dichtern selbst, ihren Jüngern, die in früher Jugend religiöse Kämpfe zu bestehen hatten, ihr inneres Leben. Der Pietismus hatte den inneren Menschen geweckt, das Genie tritt das Erbe an und erweiterte seine Rechte, nicht zugleich die Pflichten. War es dort das Herz, aus dem die Andacht als einzig berechtigtes Gefühl kommen sollte, so strömten hier alle edlen Gefühle, wie der junge Graf Fritz Stolberg sang und sagte, aus einer Quelle, der höchsten menschlichen Gabe, die eine göttliche ist, aus der Fülle des Herzens. Und als Johann Georg Schlosser, der Schwager Goethes, in seiner „Skizze einer Moral“ die Anschauungen der jungen Dichter über das Genie in die Worte zusammenfasste: Der Stempel des Genies liegt im innern Menschen, da war es gerade ein Jahrhundert her, dass Spener in Frankfurt, der heiligen Stadt des Genies, seine pia desideria herausgegeben, in denen er verlangte, dass die wahre Andacht aus dem innern Menschen fliessen müsse.

Das Wirksame nnd darum das eigentlich Göttliche, das der Pietismus im menschlichen Gemüte zurückliess, lag in der ganzen ungeteilten Empfindung als solcher ohne Rücksicht auf ihren Inhalt; es lag in der Sehnsucht und der Fähigkeit der Seele, sich „mit all der Wonne eines einzigen, grossen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen“. Der innere Mensch, einmal geweckt, fördert immer reicheren Inhalt zutage; der ersten und stärksten ungeteilten Empfindung, der religiösen, drängen andere nach, des Vaterlands, der Freundschaft und Liebe, der schaffenden Natur, in denen allen die religiöse Färbung unverkennbar ist. Der Drang nach Totalität in Lavaters Physiognomik fliesst aus derselben Quelle und leitet zum Genie herüber. Hamanns Grundprinzip, von Goethe selbst in Dichtung und Wahrheit herausgehoben, spricht es deutlich aus: Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch That oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen;

alles Vereinzelte ist verwerflich. Dem Verlangen des Frommen nach Erfüllung des Gemütes mit einer Empfindung begegnen wir in der Poetik der Stürmer und Dränger als Grunderfordernis des Dichters wieder: es ist das volle, ganz von einer Empfindung volle Herz. Hagedorn schon spricht von dieser unwidertreiblichen Empfindung, die den Dichter beherrschen muss und die alle Regeln übertrifft. Er kann dies Etwas, das sich gegen allen Zwang sträubt und das zur wesentlichen Eigenschaft eines lyrischen Dichters gehört, besser empfinden, wie er sagt, als beschreiben. Doch meint er über die Ode: Es ist der Poet von einem einzigen Gegenstand ganz eingenommen; er erblicket, er betrachtet, er kennt nichts, als solchen allein. Sein Herz gewinnt eine eifrige Liebe zu einer gewissen Sache, und er besinnt sich kaum, dass ausser dieser noch andere Dinge vorhanden. Eine ungemeine Gewalt bemeistert sich seiner Seele: ein ausserordentlicher Trieb führet oder reisset ihn vielmehr auf neue Wege ....

So zeigt sich, wie tief das Streben des Genies im heimischen Boden wurzelt. Die Dichtkunst. die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt, welche die einzige ist, war die Schülerin des wahren Glaubens, als sie der Natur- und Freiheitsgeist, der über den Rhein kam, ergriff. Gemeinsam ist ihnen der lebendig innere Trieb, gemeinsam die Abwehr des Ueberlieferten, das mit diesem Triebe nicht zu vereinbaren ist. Das Genie verlangt, wie der Glaube, unmittelbar zu empfinden, von Regeln, Menschensatzungen und Vorurteilen nicht gehindert. Die Anbetung vor dem Genius, die Hingabe an ihn, ist die pietistische Demut vor dem lebendig gefühlten Gott. Man will glauben, hier wie dort, und Vernunft und Wissenschaft verachten. Hamann rühmt den Glauben und glaubt der göttlichen Stimme seines Innern, und der junge Goethe dankt Gott für nichts mehr, als die Gewissheit seines Glaubens. Er scheidet in der Bibel die Ueberlieferung von dem göttlichen Kern, an den er glaubt mit Kindersinn. Es ist geschrieben, dass ihr glaubet, gilt für den Genius von seiner ersten Regung bis zur Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit. Und mag die schöpferische Kraft von ihrer

eigenen Fülle trunken gegen die Gottheit selbst sich kehren, nie wird sie den Ursprung ihres Glaubens — des Glaubens an sich selbst — verleugnen können: den lebendigen Glauben an eben diese Gottheit, durch den die Befreiung des innern Menschen vollzogen wurde. So ist Prometheus, der Göttersohn, der der Gottheit nicht achtet, die wahre Verkörperung des Genies. Verliert er den Glauben, verliert ihn Goethe, als er sich vom Gott über der Natur verlassen wähnt? Prometheus glaubt nach wie vor, doch er glaubt an sich selbst, an sein glühend Herz, das den Trieb zu schaffen in sich hegt. Auf ihn gründet er, wie Goethe selbst, sein neues Dasein, denn er ist sein und kein Gott kann ihn rauben. Aber woher diese Glut der Andacht vor dem heiligen Herzen? Es ist dieselbe, mit der er, vordem da er ein Kind war, über den Sternen die Götter suchte und ihnen Rettungsdank glühte. Die Flamme seines Herdes, an der er sich zu Thaten wärmt, die den Göttern Trotz bieten, stammt sie nicht von den Göttern? Vom schöpferischen Trieb, der dem frommen Glauben dienen musste, um sich durch die Innigkeit des Glaubens überhaupt zu befreien, gilt das Wort Minervens: Du dientest, um der Freiheit wert zu sein. Das Genie muss glauben, einerlei woran, aber es muss, und mit derselben Wärme, mit der der Fromme an die Gottheit glaubt, will es sich nicht selbst zerstören. „Ob sie an Christ glauben, oder Götz oder Hamlet, das ist eins, nur an was lasst sie glauben!“ Das völlige Sichhingeben, das Sichverlieren und Aufgehen in einem übergrossen, übermässigen und unerforschlichen Wesen, sei es Gott oder das eigene Herz, seien es Werke der Natur oder Thaten des Genies, das allein ist der fruchtbare Boden, in dem die von der Natur verliehene schöpferische Kraft Wurzel schlägt und von dem sie beständig genährt wird.

Auch die Heiligung, die Abwendung von der Welt, hat der geniale Dichter von dem Frommen. Weh dem Künstler, hören wir den jungen Goethe rufen, der seine Hütte verlässt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Und weh dem, der des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedarf, um Gott an sein Herz herbeizuzerren!

Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfnis, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft und aller Glaube. Dem Bunde der Frommen steht ein Bund der Genies zur Seite, dessen Glieder durch alle Zeiten und Länder die Bruderliebe umschliesst. Die den schöpferischen Trieb in sich verspürten, vereinigten sich zu einer jener Sekten, die in der unsichtbaren Kirche der wahren Gläubigen entstanden. Viele aber drängten sich herzu, denen es erging, wie dem weimarischen Hoffräulein, der Bewahrerin des Urfaust:

> Aber so geht mir's fatal mit vielen Sachen:
> Genie die Fülle — kann aber nichts machen. —

Zusammenfassend nun die Anschauung des Dichters, der seiner schöpferischen Kraft sich bewusst geworden, von Gott und der Natur darzulegen, treten wir noch einmal an die Seite des jungen Goethe, der vor dem Strassburger Münster steht. Im Genusse des Kunstwerks überwältigt ihn von neuem die Empfindung, die er von früher Jugend auf, von seinen ersten kindlichen Bemühungen, dem Schöpfer, dem grossen Gott der Natur sich unmittelbar zu nähern, oft gehegt hat: Ein ganzer, grosser Eindruck füllt seine Seele, den er, da tausend harmonierende Einzelheiten ihn bilden, wohl geniessen, aber nicht erklären kann. „Sie sagen, dass es also mit den Freuden des Himmels sei.“ Sie? wer anders als die Frommen, aus deren Frankfurter Gemeinde er eben kam. Das Gefühl, mit dem sie den höchsten Schöpfer umfassen, nimmt der Dichter für den irdischen Nebenbuhler, den grossen Künstler, seinen Bruder in Anspruch. Und er geniesst im Anschauen seiner Werke himmlisch-irdische Freuden.

Rembrandt, Raphael und Rubens, drei Meister, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt, vereinigt der junge Goethe durch die Innigkeit ihres Glaubens an Gott und ihr eigenes Schaffen. Sie kommen ihm wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen. Wie der Pietist allein Gott zu erkennen glaubt, hält sich das Genie im Besitz des Vorrechts, den höchsten Schöpfer zu fühlen; denn den Genius fühlt nur der Genius. Wenn der Pietist

kindlich vertraut mit der Gottheit that, setzt sich das Genie dem Schöpfer an die Seite. Jeder, der sich fühlt, ruft: Ich! Da ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne! und macht grosse Schritte durch dieses Leben. Er fühlt sich dem Schöpfer gleich, ist Schöpfer wie er. Genius gegen Genius! Wie ein richtiger Titane stürmt er den Himmel. Wie nahe fühlt sich Faust, der eine Welt im Busen trägt, dem schaffenden Erdgeist! Bin Faust, bin deinesgleichen, ruft er ihm zu. Doch der Sturz des Titanen bleibt nicht aus, und nach zerschelltem Tatendrang bricht sogleich die empfindsam leidende Natur des Pietisten aus.

Gottgleicher Genius, heiliges Genie, diesen Ausdrücken begegnen wir häufig in den Schriften des jungen Goethe, und „Goethe, der heilig Mann" tönt das Echo mit heller Stimme aus dem Kreise der Mädchen, deren Gott oder Götze er ist. Werke des Genies werden Gottes Schöpfungen verglichen; dieselbe Triebkraft bringt beide hervor. Der Dom Erwins von Steinbach steigt auf gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen und Blättern wie Sand am Meere ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters! Erwin selbst gleicht dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken. Er schuf nach Goethes Wort zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammen. Die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, üben nun auf den in Demut gebeugten und anbetenden Betrachter die Wirkung der ewigen Natur, und so ist er selbst Schöpfer, er, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut. Die schöpferische Kraft des Künstlers gleicht der Triebkraft in der Natur; seine Werke bilden sich organisch aus seiner Seele. Bedächtiger wünscht Lessing: Das Ganze des sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss vom Ganzen des ewigen Schöpfers sein. Poet ist Schöpfer, so sagte auch der Göttinger Haingenosse Johann Martin Miller, die weichliche Seele, welche die Goethesche Glut nachempfinden wollte, und richtete sein Wort, übrigens ehe er noch die Romane schrieb,

An ihn, der's fühlt.
Poet ist Schöpfer. Schaff dein Werk,
Stells dar, wie Gott der Herr die Welt,
Und sprich: Es ist gut.

Die Natur also ist das Werk der höchsten schöpferischen Kraft, eine Geniethat, und man verehrt in ihr den Genius, der sie gebildet. Wie seine Verwandtschaft mit dem Schöpfer des Münsters fühlt der junge Goethe die mit dem Schöpfer des All. Die schwärmerische Liebe zur Natur erklärt sich nun aus dem innersten Bedürfnis, Aeusserungen jener schöpferischen Kraft, die sie selbst in sich fühlen, anzubeten. Auf dem Wege mystischer Vorstellungen, von seinem Genie geführt, kommt Goethe zu dem Gefühle einer persönlichen Verbindung mit der Natur. Nur das Genie, dem das Göttliche der Natur in der eigenen Brust spontan sich offenbart, fühlt sich innig und geheimnisvoll mit ihr verknüpft; es fühlt, wie Goethe uns sagt, eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze.

Ich bin herausgegangen anzubeten, lässt sich Klopstock zur Feier des Frühlings vernehmen. Mit tiefer Ehrfurcht schaut er die Schöpfung an: Rund um mich ist alles Allmacht! Und Wunder Alles! Seine Gottheit im Herzen freut der Pietist sich, im spielenden Mückchen, im wehenden Gräschen Zeugen ihrer Güte und Weisheit zu finden. Mit Bewunderung und Andacht erkennt er, wie vollkommen und nützlich dies Alles ist. Schön ist die Natur, schöner ihre Wirkung auf den Menschen, wenn sie solche Gedanken in ihm weckt und sein Gemüt zu Gott erhebt. Dies der Sinn der berühmten Verse:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindungen Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den grossen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

So Klopstock im Namen des frommen Glaubens. Im Namen des Genies fügt Goethe hinzu, dass vor dem grossen Gedanken der Schöpfung in der Seele des Betrachters die

Schöpferkraft sich regt. Denn ihm ist die Natur nicht ein Gewordenes, aus der Hand des Ewigen gequollen, sondern ein ewig Werdendes, in dessen Wärme die eigene schöpferische Kraft treibt:

Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Das liebe Ding, das ihn führt und schult, lässt ihn nun bewusst werden dessen, was der Knabe geahnt. In seinen mystisch-alchymistischen Studien begegnet er einer Weltseele, von der alle Erscheinungen der Natur ausgehen — der grosse Weltgeist Shaftesbury's, für Herder der prächtigste Name für Gott — einen Genius, der aus sich heraus wirkt. Er lernte hier „Gott nur vermittelst der Natur“ erkennen, was er an jenem ernsten Platz im tiefsten Wald vorausempfand. Sein Genie enthielt den Keim der pantheistischen Weltanschauung. Aus den tausend Einzelnheiten der Natur weht dem begeisterten Dichter der Athem des allschaffenden Genius entgegen, und im Genusse des Ganzen entfaltet er seine Kraft, zu erkennen. In seine Seele senkt sich ein Tropfen der Wonneruh des Geistes, der die Natur aus sich geschaffen. Das Genie freut sich der Welt ebenso wie ihr Schöpfer, denn es fühlt in sich selbst die Harmonien, durch die sie jener hervorgebracht hat. „Die Welt liegt vor ihm, möchte ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer.“ Nur Gott und das ihm gleiche Genie kennt dies Gefühl der Harmonie des Weltalls. Die geheimnisvollen Kräfte enthüllen sich vor ihm, wie vor Gott selbst; er sieht die wirkende Natur vor seiner Seele liegen.

Nur die Natur kann den Künstler bilden; wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden, sind Goethes Worte, so gehe das selbständige Werk des Künstlers aus seiner Schöpfungskraft hervor, d. i. aus dem aufschwellenden Gefühl der Verhältnisse, Maasse und des Gehörigen. Dann weissagt die Natur aus den Werken

des Genies: Natur, Natur! Nichts so Natur als Shakespeares Menschen!

Wie der Künstler sein Werk, schafft auch Gott die Natur mit ihren zahllosen Verhältnissen aus einer ganzen und grossen Empfindung, und was aus ihr in die Seele des Betrachters strömt, ist Eins und Alles. *Ἑν και Παν.* Gott ist der Genius der Natur, und der Pantheismus, der aus der Hand der Mystik empfangen, die Weltanschauung des Genies wird, ist für Goethe ein Pangeniesmus. Die Natur, das Werk der schöpferischen Kraft, die auch dem Dichter innewohnt, gehorchte nun den Stimmungen seines Innern, als wäre sie aus ihm selbst geflossen, und musste sich mit seinem Herzen wandeln, bald Wildheit und Leidenschaft und bald Frieden athmend.

Der Pietist erhöht die Gottheit, indem er sein Gemüt frei dem eingeborenen Zuge folgen lässt und dessen ganzen Reichtum ihr zum Opfer bringt; das Genie aber, in dieser Fülle der Innerlichkeit sich berauschend, erhebt den schöpferischen Menschen selbst und setzt ihn an die Tafel der Götter.

Die drei Paria.

Von

Eduard Castle.



Zu Goethes zweiter indischer Legende hat die Forschung nimmermüde mancherlei herbeigeschafft, was unser Verständnis für Entstehung, Stoff und Deutung des neugeformten religionsphilosophischen Mythus fördern mag. Noch niemand aber hat, soviel ich sehe, „den deutschen Paria in einem Akte“ und „die französische Tragödie in fünf Akten“, von Goethe selbst mit seiner lyrischen Trilogie zusammengestellt, auf die höhere Einheit hin geprüft, die sie verbinden soll[1]).

Einen sehr tiefen Sinn schreibt Goethe irgendwo jenem Wahn zu, dass man, um einen Schatz wirklich zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, kein Wort sprechen dürfe, wieviel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge. Aehnlich bewahrte er „die höchst bedeutsame Fabel“ seines Paria „als einen stillen Schatz vielleicht vierzig Jahre[2]) und konnte sich dann erst entschliessen, ihn von seinem Innern durch Worte loszulösen, wo er ihm die eigentliche reine Gesinnung zu verlieren schien“ [3]). Ihm war es eben der „schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedneren Darstellung entgegenreiften“ [4]). Die Entstehungsgeschichte des Paria wird durch diese Aeusserungen in gleicher Weise erklärt, wie sie ihrerseits dieselben bestätigt.

---

[1]) Für freundliche Unterstützung seien die Herren Prof. Minor, Dr. R. F. Arnold, A. L. Jellinek bestens bedankt.

[2]) Ebenso an Schulz, 9. Januar 1824.

[3]) An Reinhard, 5. Juli 1824.

[4]) „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“. A. l. H. 50, 92. Gespräche (hgg. von Biedermann Nr. 314).

In die Achtzigerjahre, da Sonnerats „Reise nach Ostindien“, welche Düntzer als Quelle schon längst nachgewiesen hat, Goethe und Herder beschäftigte, haben wir die Aufnahme des Stoffes zu verlegen. Vielleicht, dass sich eine Notiz an die Stein vom 5. September 1785 („Sehr schöne indianische Geschichten haben sich aufgethan“) darauf bezieht. Was sich ihm als bedeutender Zug so tief in den Sinn drückte, dass er es so lange lebendig und wirksam im Innern erhielt, lehren die Stelle im Tagebuch von 1807 [1]) — da er als „Hauptfehler in dem Motiv der Jungfrau von Orleans, wo sie von Lionel ihr Herz getroffen fühlt, bezeichnet, dass sie sich dessen bewusst ist und ihr Vergehen ihr nicht aus einem Misslingen oder sonst entgegenkommt, wie z. E. dem Weib in dem indischen Märchen, in deren Hand sich das Wasser nicht mehr ballt“ [2]) — wie die 1815 gedichteten Divanverse (I, 13): „Schöpft des Dichters reine Hand, Wasser wird sich ballen.“

Mag sich ihm nun in dem Verhältnis zu Marianne Willemer das Bild eines Zustands mit Keimen eines ähnlichen Konflikts aufgedrängt haben (Burdach [3]) oder durch die Königsberger Anfrage und die darauf erfolgte Erklärung der „Geheimnisse“ alles damals Aufgenommene wieder ins Bewusstsein getreten sein (Baumgart [4]) oder beides ihn gleichmässig aufgeregt haben — seit 1816 bemüht sich Goethe zunächst um die Ausführung des „Gebetes“ gleichzeitig mit der „Ballade“ [5]); aber es wollte noch nicht „parieren“ [6]). Erst 1821 ward die ihm längst im Sinne schwebende, von Zeit zu Zeit ergriffene Legende wieder lebendig, und er

[1]) 27. Mai, W III 3, 215.

[2]) Volles Recht hat an dieser Stelle Düntzer (Erläuterungen zu Goethes lyrischen Gedichten [3] II. III. 380*) mit seiner Polemik gegen Baumgart.

[3]) Goethe-Jb. XVII 28*.

[4]) Goethes Geheimnisse und seine indischen Legenden. (Stuttg. 1895) S. 76 ff.

[5]) An Zelter Nr. 281, 282.

[6]) An denselben, 1. Januar 1817.

suchte sie völlig zu gewältigen[1]). Am 7. Dezember 1821 ward das „Gebet“ mundiert[2]); acht Tage später machte sich Goethe an die „Legende“ (17. Dezember), zog nochmals Sonnerat herbei (18. Dezember), nahm im Juni (22.), Oktober (3., 4., 5.) und Dezember (22.) des folgenden Jahres wieder das „Gebet“ vor und verhandelte wegen „des baldigst mitzutheilenden Paria“ im März 1823 mit Riemer (8.) und Ottilie (28.) Am 10. November war die Arbeit beschlossen und wurde zunächst Eckermann[3]), dem Kanzler Müller (am 14.[4]) schliesslich noch im Frommann'schen Hause (am 29.[5]) mitgetheilt, sodann dem 3. Heft des 4. Bandes von „Kunst und Altertum“ (1824) einverleibt.

Ueber die Behandlung des Gedichtes äusserte sich Goethe selbst, sie sei „sehr knapp[6]) und man müsse gut eindringen, wenn man es recht besitzen wolle“[7]), es „in einem treuen energischen Geist reproduzieren“[8]). Es kam ihm vor „wie eine aus Stahldrähten geschmiedete Damascenerklinge“[9]). Eckermanns Wunsch, Goethe möge dem Verständnis durch eine Erklärung zu Hilfe kommen, ward anfänglich abgelehnt[9]), später doch erfüllt (24. Februar 1824[10]).

Kern der Legende[11]) ist ein ursprünglich braminischer Sagenstoff, dem später eine andere Pointe künstlich ange-

---

[1]) Tag- und Jahreshefte 1821, W I 36, 187, Biedermanns Erläuterungen 1050.

[2]) Archiv XIII 79, W I 3, 379.

[3]) Gespräche Nr. 897.

[4]) Gespräche Nr. 899.

[5]) Chronik des Wiener Goethe-Vereins XI Nr. 7, 8.

[6]) Von Düntzers Textemendationen (S. 375** = Zs. f. U. X 709) zerstört die eine (zu Z. 92) eine Schönheit des Stils, die andere (zu Z. 21) den musikalischen Fluss der Rede.

[7]) Gespräche Nr. 897.

[8]) An Reinhardt, 5. Juli 1824.

[9]) Gespräche Nr. 897.

[10]) Gespräche Nr. 926.

[11]) Zu dem Goethe eigentümlichen Schwertsegen ist Weinholds Nachweis (Zs. d. V. f. Volksk. II 46/50) doch wohl nur als Analogie zu fassen. Dagegen mochte in Weimar das Motiv der Vertauschung der Köpfe schon aus Klingers „Derwisch“ (1780) — hier einem Märchen

setzt wurde, so dass jetzt die Fabel für die Parias gilt — sie wissen wohl, dass ihr Cult und Glauben, wie ihr ganzes Wesen eine arische Spitze, ein arisches Haupt erhalten hat — aber auch vom Standpunkt des Bramanen gedacht ist, der es sich nicht anders vorzustellen vermag, als dass, was Göttliches und Verehrtes in der verworfenen Pariagemeinde vorgefunden wird, zu solchem nur werden konnte durch Zusatz arischer Würde, durch Einmischung bramanischer Göttlichkeit (M. Haberlandt).

Von einem „Hinweis auf ein Höheres, von wo ganz allein befriedigende Versöhnung zu hoffen ist“, war also in der Vorlage nichts zu finden. Goethe erzählte aber Eckermann (was auch der Umstand bestätigt, dass die Arbeit mit „Des Paria Gebet“ begonnen wurde und hier am ersten stecken blieb), er habe den Cyklus sogleich mit Intention als Trilogie gedacht und behandelt [1]); und da er von der (lyrischen) Trilogie verlangt, „dass in der ersten Partie eine Art Exposition, in der zweiten eine Art Katastrophe und in der dritten eine versöhnende Ausgleichung stattfinde“, müssen wir annehmen, dass ihm von allem Anfang eine Humanisierung der Legende vorgeschwebt sei. Ihre Wiedergeburt im christlichen Geiste [2]) entspricht ganz den Ideen der gleichzeitigen „Wanderjahre“ (II 1, 2; Löper-Baumgart), wo er Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod — die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, als die höchste Religion pries.

Auch bezüglich der Deutung wird man Baumgarts Meinung, der in der grausenhaften Riesengestalt das typische Bild der Menschheit sieht, wie sie thatsächlich ist — einerseits fähig, das Göttliche in sich selbst nicht nur zu ahnen, sondern es in sich selbst zu finden, aus sich heraus zu üben;

---

des Henri Pajol entnommen, das Wieland aus dem Cabinet des Fées übersetzte und in den ersten Band seines „Dschinnistan“ (1786) aufnahm; vgl. K. O. Mayer in der Zs. f. d. Ph. XXV 356 ff. — wohl bekannt gewesen sein.

[1]) 1. Dezember 1831, Gespräche Nr. 1390.

[2]) E. Schmidt in Westermanns Monatsheften 493 (Oktober 1897), 48.

andererseits unfähig, es in sich rein zu erhalten, gottähnlich und doch zugleich sündhaft — am besten mit Löpers feinsinniger Bemerkung verbinden, dass sie ihrer Doppelnatur nur in ihren Aeusserungen unterliege, ihr Innerstes jedoch davon unberührt, rein göttlich bleibe [1]:

Wenn die „Legende“ allerorten stark die Tragik des Existenten, Unabänderlichen betont, so hat — um den Ausdruck d'Alemberts zu gebrauchen — diesen „malheur d'être“ Michael Beer in seinem Trauerspiel „Der Paria“ wie vor ihm Ludwig Robert in der „Macht der Verhältnisse“ [2]) geradezu zur Achse der dramatischen Handlung gemacht [3]).

Maja, die Tochter eines Rajah, hat sich nicht mit dem gestorbenen Gemahl verbrennen lassen, sondern hat Gadhi, einem Paria, ihre Liebe geschenkt. Glücklich leben sie in einem abgeschiedenen Thal vor aller Welt verborgen. Da in einer furchtbaren, Schreckgedanken weckenden Gewitternacht wird die Idylle gewaltsam geendet: in ihrer Hütte sucht ein verwundeter Rajah Zuflucht, dessen Begierden das schöne Weib erregt. Sie zu retten, gesteht Gadhi ihre Abkunft, doch der, dem er sich anvertraut, ist Majas Bruder Benascar! Um die Familienehre wieder herzustellen, muss Gadhi am Altar durch des Priesters Beil fallen, soll Maja ein stilles Leben reuevoller Busse künftig führen. Sie aber mag ohne den geliebten Mann nicht leben, und da sie ihn nicht retten kann, teilt sie mit ihm die Giftfrucht, die er früher Benascar entrissen hat.

---

[1]) Weil Düntzer (S. 383*) diese Deutung verwirft, weiss er mit den letzten Absätzen der „Legende“ nichts anzufangen und muss einen leisen Zweifel erheben, ob dieser Schluss nicht später gedichtet sei.

[2]) Vgl. J. Minor, Deutsche Dichtung XVIII (1895) 247.

[3]) Vgl. Briefwechsel (mit Immermann) hrsg. von E. v. Schenk, Lpz. 1837, 80 ff.; Heines sämmtl. Werke (Elster) VII 224; G. F. Manz, M. B's Jugend und dichterische Entwicklung bis zum Paria. Freiburg i. B. 1891; ders., B's Lyrik. Gegenwart 1893, 53; G. zu Putlitz, Karl Immermann. (Berlin 1870) I 170 ff.; L. Geiger, Geschichte der Juden in Berlin. (Berlin 1871) I 149 ff.; II 190; ders., Vorträge und Versuche. (Dresden 1890) S. 223 ff.; ders., Berlin 1688—1840. (Berlin 1893/95) II 430.

Aeusserlich eine Jambentragödie, aus Schiller'schem Geiste gezeugt und geboren, der analytischen Technik nach zum Schicksalsdrama gehörig, weist das Stück doch auf Realitäten hin, die wir sonst in den hohlen Machwerken des Architekturdramas nimmer zu finden gewohnt sind. Immermann bemerkte nach der Lektüre des Stückes gegen Beer, dass die an sich schon furchtbare Situation der Pariakaste dadurch tragisch gesteigert ist, dass uns ein Paria von besonderer Organisation vorgeführt wird, der durch sein Inneres zu allem schönen Menschlichen berechtigt, durch die äusseren Verhältnisse von allem Menschlichen hinweggewiesen, an diesem Konflikte untergeht. Es war Beers eigene Lage: er hat es zeitlebens nicht verwinden können, noch auf dem Totenbette gestöhnt: „Welch ein Unglück, Jude zu sein!“ Er hat zeitlebens den Druck gefühlt, der auf dem Angehörigen seiner Race in Deutschland lastete, mochte er noch so reich, noch so gebildet sein, und trotzdem zeitlebens standhaft den Gedanken zurückgewiesen, den Glauben seiner Väter zu verleugnen.

Ungefähr zur selben Zeit, da auf der Berliner Hofbühne die Posse „Unser Verkehr“ gespielt wurde, „durch welche — schrieb der damals fünfzehnjährige Beer — alle Juden aufs höchste prostituiert sind, und wobei sich der Hass der Christen aufs grässlichste ausgesprochen hat,“ beschuldigte umgekehrt der Professor Rühs die Juden des Hasses und der Verfolgungssucht gegen die Christen, Eigenschaften, die nicht aus der traurigen Behandlung, die sie erfahren hätten, hervorgingen, sondern aus ihrer Verfassung; sprach ihnen aus diesem Grunde die Möglichkeit ab, als gleichberechtigte Bürger aufgenommen zu werden, und wollte ihnen nur die Rechte eines geduldeten Volkes zuerkannt wissen. Trotz des Ediktes von 1812, trotz der patriotischen Bewährung in den Befreiungskriegen wurden fortgesetzt jüdische Beamte und Offiziere aus dem Dienst entfernt. Viele verschaften sich das „Entréebillet in die Gesellschaft“ durch die Taufe; ihnen folgten schliesslich auch jene, die erst gedacht hatten, durch Hebung jüdischer Kultur und Wissenschaft mutvoll im ererbten Glauben beharren zu

können. Dass ihr Leben „ein elendes Gewimmer, Der leise Seufzer des getret'nen Wurms, Den vor dem Dasein schon ein ew'ger Fluch Verdammt, im Staub sich ächzend hinzuwinden“, gestanden sich innerlich selbst die, welche sich nach aussen gern offen und frei als Juden bekannten wie die Brüder Beer.

Etwas kategorischer formulierte die gleiche schmerzliche Erkenntnis Börne in einer Novellette, die im selben Jahr, da „Der Paria“ in Berlin über die Bühne ging (1823), im „Morgenblatt“ erschien: „Der Roman“. Ein jüdischer Oberst wird von seiner Braut, wiewohl er getauft ist und sie ihn liebt, nur seiner Abstammung wegen verleugnet, hierauf wehrlos von ihrem racheschnaubenden Bruder angefallen, wobei diesem ein Freund des Obersten eine tötliche Stichwunde beibringt; die Welt hat gesiegt, die Getrennten aber fühlen sich beide höchst unglücklich. Schon vier Jahre früher (1819) war Börne mit einem Schriftchen „Für die Juden“ eingetreten — das er alsbald selbst zurückzog und später nur bruchstückweise in seine „Vermischten Aufsätze“ (32, 56) und „Fragmente und Aphorismen“ (96) einschaltete —, hatte Cumberlands „Jude“ und die schon genannte Posse „Unser Verkehr“ einer tendenziösen Kritik unterzogen und L. Holsts „Judentum in allen dessen Teilen“ zu widerlegen gesucht („Kritiken“ 26; 1821): all dies in würdigem, ernstem Ton. Nun zum erstenmal mischt sich Bitterkeit ein: „Ihr habt mir die Spiele meiner Kindheit gestohlen, ihr schlechten Schelme!“ lässt er seinen Oberst ausrufen. „Ihr habt mir Salz geworfen in den süssen Becher der Jugend; ihr habt die tückische Verleumdung und den albernen Spott hingestellt auf den Weg des Mannes — abhalten konntet ihr mich nicht, aber müde, verdrossen und ohne Freudigkeit erreichte ich das Ziel. Empfindung nach Empfindung habt ihr mir getötet und einen Kirchhof geschaffen aus dieser lebensvollen Brust. Dass mir die Ruhe nicht einmal geblieben, dass ich nicht Kraft genug habe zu vergeben und nicht Ohnmacht genug, sie zu züchtigen! Ich kann sie nicht erreichen in ihren Fuchshöhlen, ich kann mich nicht bücken, ich kann

nicht kriechen, und Recht behalten wie immer wird das schlaue Vieh.“

So fand die Empörung zweier edler Herzen gleichzeitig und von einander unabhängig einen ähnlichen Ausdruck. Bezeichnend für die Zeit ist auch schon die Einkleidung unseres Stückes. Unmöglich wäre es gewesen, nach den Zerrbildern der Berliner Hetzpossen einen edlen Juden, wie fast ausnahmslos ihn das Drama des 18. Jahrhunderts kennt (Lessing, Cumberland, Iffland [1]), vorzuführen. Beer musste notgedrungen zu einer Maskerade greifen, welche die eigentliche Tendenz genug eindringlich, wenn auch nicht aufdringlich hervortreten liess [2]). Deutlich auf das Christentum spielt er nur an einer Stelle an, da Maja Benascar, der vorgiebt, die geschändete Gottheit rächen zu wollen, entgegnet:

„Entweiht' ich diesen Gott durch Lieb' und will
Er Blut dafür, so sag' Dich los von ihm
Und stell' Dir in Dein goldnes Heiligtum
Ein friedlich Lamm, es kniend anzubeten.
Es ist mehr Göttliches in ihm, als in
Dem Rachedürstenden, den Du verehrst“.

Aber ebenso ungerecht sind die Beschuldigungen Heines (in dem Brief an Moses Moser, Hannover, 24. Januar 1824), Beer habe ängstlich das Christentum geschont, sogar mit ihm geliebäugelt. Weit mehr als die verwaschene und gerade oft stark christelnde Romantik seines „Almansor“, die, wenn sie realistisch werden will, über einen schalen Witz von der Art:

„Ich hör's: dort weint das arme Mütterchen;
Sie ass am Freitag gerne Gänsebraten,
Drum bratet man sie selbst jetzt, Gott zu Ehren“

---

[1]) E. Schmidt, Lessing. (Berlin 1884) I 135 ff.; H. Carrington, Die Figur des Juden in der dramatischen Litteratur des XVIII. Jahrh., Heidelberg 1897.

[2]) Beers Sämmtl. Werke herausgeg. von Schenk (Leipzig 1835), S. XXXIII. Vgl. Nees von Esenbeck an Goethe, Bonn, 4. Dezbr. 1824 (Goethes naturwissenschaftliche Korrespondenz 1812/32 hgg. von F. Th. Bratranek Nr. 254, II 105): „Dass er seinen Paria nicht bloss objektiv und poetisch, sondern mit einer elegischen Zuthat aus seiner eigenen Stellung und Empfindung ausgeführt hat, verbarg er mir nicht. Ja, er erklärte sich sogar einen Teil des Effekts, den das Stück machte, eben aus der Kraft dieser Zuthat.“

nicht hinauskommt, hat sicher die würdige Wärme gewirkt, mit der Beer seine Vaterlandsliebe ausspricht, oder der sittliche Ernst, mit dem er an eine heute noch nicht geschlossene Wunde rührt. Weit tiefer als Heines mit erlogenen Liebesschmerzen wortreich verbrämte Verfluchungsrotomontaden sind zweifellos des Paria Erwägungen gegangen, dass Bramas ewiger Hass unmöglich seinem unglückseligen Stamm folgen kann,

> Weil einst vielleicht in grauer Fabelzeit
> Ein Paria Huld'gung ihm geweigert,
> Den Gott verhöhnt, der zu der Erde Prüfung
> Sein lichtes Dasein mit Gestalt umgürtet.

Und wenn Beer in seinem Raisonement fortfährt: Brama ist gut und freundlich, jener Fluch ist nur ein Wahn der Menschen, eine Lüge der Priester; wenn sein Paria mit einem visionären: „Alle — alle gleich“ auf den Lippen stirbt; wenn Benascar selbst, der berufene Vertreter des Kastengeistes, in Zweifel geraten und bekehrt scheint, da er dem Opfer heischenden Braminen mit schneidender Ironie zuruft: „Zwei für eins; frag deinen Brama, ob sie ihm gefallen“ — so ist damit eine Seite der Judenfrage vernünftiger discutiert und menschlicher gelöst, als wenn ein Dichter, nachdem er zwei Vätern ihre Kinder, zwei Liebenden sich das Leben hat nehmen lassen, den Bankerott seiner Erfindung ausspricht mit den Worten: „Der Allmacht Willen kann ich nicht begreifen.“

Dass die Ideen, welche Beer verficht, und die Argumente, deren er sich bedient, wesentlich der Rüstkammer der Aufklärung entnommen sind, war nicht schwer herauszufinden. Aber nicht aus Halle oder Berlin — wie sein Biograph Manz meint — sind sie geholt; sondern Rousseaus echtester Schüler selbst, Bernardin de S. Pierre, der Verfasser von „Paul und Virginie“, hat sie Beer geliefert. In seiner „Indischen Hütte“ [1]) finden wir den Paria, „der arm an Gelehrsamkeit, doch reich

[1]) Die Citate nach den Oeuvres complètes. Études de la nature. Tom. IV, Paris 1818. Vgl. Arvède Barine, B. de S. Pierre, Coll. des Gr. écrivains français (1891), S. 163.

an Leid, sanftmütig, Opfer der Ungerechtigkeit, barmherzig, reines Herzens, friedfertig und verfolgt“ (S. 239), denen Gutes thut, die ihn verachten (S. 283); hier die Braminin, welche die Fesseln ihres Glanzes mit den Banden der Schmach vertauscht (S. 306), doch, indem sie die Vorurteile ihrer Kaste abstreift, das Glück des Weibes als Gattin und Mutter findet. Bis auf Einzelheiten lässt sich der Einfluss der Quelle nachweisen: die Anspielung in der vorcitierten Stelle auf die Versündigung eines Paria an Brama, durch welche der ganze Stamm den Fluch auf sich geladen (S. 293; keineswegs, wie Heine tadelte, bloss eine Parallele zu Ahasver und Christus); die Schilderung des Schreckens der Indianer, da sie sich in der Hütte eines Paria sehen (S. 281); die Stellung der Pariakaste und die Busse, welche auf eine Berührung mit dem Verfluchten gesetzt ist (S. 281); endlich die Hütte in dem abgelegenen reizenden Thale unter dem Schutze der mächtigen Banane (S. 280) — alles das hat Beer seiner Vorlage entnommen. Sein Werk ist die schon gekennzeichnete Tendenz und die tragische Entwickelung der Fabel.

Denn S. Pierres Novelle hat einzig die Absicht[1]), alle jene Gesellschaften, zumal die Akademien und den Clerus, lächerlich zu machen, welche das Individuum, sei es durch die Macht des passiven Widerstandes, sei es durch die Wut der Verfolgung, darum bringen, frei zu denken und zu fühlen. Deshalb lässt er dem Korrespondenten der Akademie von London beim Oberpriester von Jagernat, dem Orakel von Indien, nur die engherzigsten Antworten auf seine Fragen zuteil werden, aber ihn die höchste Weisheit durch einen ungelehrten Halbwilden empfangen, dessen Geheimnis darin besteht, dass er die Natur mit dem Herzen, nicht mit dem Verstand sucht (p. 288). Zu den Rousseau'schen Gegensätzen Denken und Fühlen, Kultur und Natur, Stadt- und Landleben, Gesellschaft und Vereinzelung, Bevorrechtung und Rechtlosigkeit, Freiheit und Unfreiheit sind S. Pierres Lieblingsgedanken von dem Walten

[1]) F. Maury, Étude sur la vie et les œuvres de B. de S.-P. (Paris 1892), S. 571.

einer allgütigen Vorsehung und der absoluten Vollkommenheit der menschlichen Natur hinzugekommen. Nicht bloss einer literarischen Mode folgend hat S. Pierre den Schauplatz seiner Bluette nach Indien verlegt, wo sich die kindliche Phantasie die Wiege der Menschheit und das Paradies denkt: hier wird uns vielmehr ein zweites Eden ausgemalt ohne verbotene Frucht, ohne Versucher, ohne Engel mit dem flammenden Schwert; hier kann die neue Eva alle Aepfel pflücken ohne Gewissensbisse und Gefahr, der neue Adam die Ruhe eines gefühlten und gesicherten Glückes geniessen ohne Kenntnis von Furcht und Uebel, und der Erbsünde ledig wird ihr Kind kein Kain werden. Zwar Ambra und Aloeholz vermögen sie ihrem Gaste nicht zu bieten, aber Blüten und Früchte, welche durch die Dauer ihrer Wohlgerüche ein Sinnbild ihrer Neigung sind (S. 313).

So ist S. Pierres Paria in seiner Niedrigkeit tausendmal glücklicher als das Oberhaupt der Braminen von Jagernat (S. 309), weil er im engsten Anschluss an die Natur die Demütigung seiner Kaste überwinden gelernt hat (S. 256). Ohne Zweifel, ein moderner Schriftsteller hätte keinen Augenblick gezögert, seinen Helden in gleicher Weise sich mit Ironie über die bestehenden Verhältnisse erheben zu lassen, und man sollte meinen, auch einem Hegelianer wäre es nahe genug gelegen, die Welt zu negieren und das Ich rücksichtslos an ihre Stelle zu setzen. Wenn Beer trotzdem nicht diesen Weg beschritten hat, kann ihn nur die Praxis Ifflands und Kotzebues, die Rücksichtnahme auf die gewohnte Rührseligkeit und Thränenlust des deutschen Theaterpublikums beeinflusst haben. Wie sich ihm übrigens aus den Motiven seiner Quelle, Kastenwesen und Witwenverbrennung, die Katastrophe herausgebildet hat, ist noch deutlich aus Benascars Frage zu erkennen:

„Verruchte, rede: lebt denn keiner Dir,
Der Rechenschaft von Deinem Handeln fordern
Und Deiner Väter Ehre rächen darf?“

Von da ab tritt der Apparat der alten Familientragödie, die schon längst den engen Kreis der Heimat überschritten und ihren Schauplatz in fremde Länder, nach Peru, Kamt-

schatka, Tahiti verlegt hatte und mindestens auch schon den indischen Nabob kannte („Die Indianer in England"), in Arbeit: die Erkennung des heimkehrenden Verwandten (besonders beliebt im Schicksalsdrama von Moritz' „Blunt" bis auf Grillparzers „Ahnfrau"); die Entreissung der Giftfrucht aus den Händen des Gegners („La Peyrouse"); der Wettkampf, wer der Schuldigere ist („Die Sonnenjungfrau"); das wechselseitige Ueberbieten in Grossmut („Die Spanier in Peru," „Octavia," „Bayard"); der gemeinsame Tod der Liebenden („Die Negersklaven") — all diese Szenen waren dem damaligen Theaterpublikum liebe gute Bekannte aus den exotischen Dramen Kotzebues. Schade, dass die Fäulnis dieser Teile den guten Kern der Dichtung selbst angefressen hat. Was sich sonst frei und leicht, doch tief bedeutsam hätte abspielen können, macht jetzt, mit Immermann zu reden, den Eindruck einer Martergeschichte. Nicht in Berlin, wo man die Tendenz des Stückes von Anfang an begriff und wo dreissig Wiederholungen in kurzem Zeitraum möglich waren, nicht in Weimar, wo nach werkthätigem Eingreifen Goethes die zweite Vorstellung einen wirklichen Enthusiasmus erregte [1]), sondern in Wien hat denn auch die Kritik diesen Uebelstand hervorgehoben. Man fand überdies zu viel in einem Akt zusammengedrängt und die ganze Erscheinung (bei der anders gearteten Lage des jüdischen Teiles der Wiener Gesellschaft) zu fremdartig, als dass sie rein menschliches Interesse erregen könnte. Mit dem Scherz, der „Paria" sei ein indisches Lokalstück, war das Drama gänzlich abgethan: es konnte trotz Löwes allgemein belobter Darstellung des Gadhi, trotz dem von Holtei [2]) gefeierten Spiel der Müller als Maja nicht öfter als dreimal über die Szene gehen. Der junge Dichter schmiedete sich aber gegen solche Misserfolge eine Art von Panzer aus Goethes und Schlegels Kritiken.

---

[1]) Goethe an Nees von Esenbeck, Weimar, 17. Dezember 1824, Naturwissensch. Korresp. Nr. 255, II 108; vgl. auch Nr. 253, 256, 258, 277; II 104, 112, 120, 165.

[2]) Deutsche Lieder (1834), S. 63.

Durch Eckermann hatte Goethe in „Kunst und Altertum“ (5. Bd. [1826], 1. Heft [1824], A. l. H. 45, 339) der Wahl des Gegenstandes „als eines Symbols der herabgesetzten, unterdrückten, verachteten Menschheit aller Völker“ sein Lob gespendet und selbst „einen Anhang sowohl in Bezug auf das französische Trauerspiel als seine eigene lyrische Trilogie“ beigefügt [1]). Halb klassicistisch, halb modern; halb Schicksals-, halb Familientragödie; halb französisch-aufklärerisch, halb indisch-romantisch; halb mit Restaurations-, halb mit Emanzipationstendenzen; halb Proletarierdrama, halb Judenstück erweckt Beers „Paria“ sicherlich auch des modernen Lesers Interesse, vermag er ihn gleich dauernd nicht zu fesseln. Völlig unverständlich ist uns aber Goethes Lob „sehr schön gedacht und wohl durchgeführt“ für das platte und hohle Stück „Le Paria“ von Casimir Delavigne [2]), dem ideenlosen, phrasenreichen Nachtreter klassicistischer Ueberlieferungen [3]).

Sein Vorwurf ist recht besehen gar nicht das Paria-, sondern das Parvenumotiv. Ein junger Paria hat sich durch Waffenthaten zum Häuptling der Kriegerkaste empor geschwungen — man wird unwillkürlich an Napoleon erinnert — und ist eben im besten Zuge, die Tochter des Oberbraminen zu gewinnen. Da kommt sein Vater, dem er entlaufen ist, und nimmt ihn wieder für sich als Stütze seines Alters in Anspruch. Die unmögliche Voraussetzung einmal zugegeben, ist bis hierher alles ganz annehmbar. Auch nur soweit geht Goethes Analyse. Was aber weiter folgt, stellt an den gesunden Menschenverstand zu grosse Forderungen. Nicht dass etwa, wie man meinen sollte, der Zärtlichkeit des Alten mit dem Wiederfinden genug gethan wäre, und er sich im übrigen vernünftigerweise in die günstige Lage seines Sohnes schicken,

---

1) Gespräche Nr. 926.

2) Theâtre de M. C. Delavigne. Nouv. ed. tom. II. Paris 1833. Examen critique du Paria par M. Duviquet. — Zum erstenmal aufgeführt am 1. Dezember 1821 im Théâtre français.

3) G. Lanson urteilt über ihn in seiner Hist. de la litt. franç. (Paris 1896), S. 971: „Dans vingt ou trente ans, il sera sans doute permis de ne plus nommer C. D. dans une histoire comme celle-ci“.

mindestens der Junge ihm diesen Vorschlag machen würde: vielmehr stellt Idamor, als verstände sich das alles von selbst, auch noch seiner Braut das Anerbieten, ihm in das Unglück und die Verachtung zu folgen, und unglaublicherweise regt sich ebensowenig Widerspruch gegen diese Tollheiten bei ihr. Nun könnte es ja damit sein Bewenden haben, doch das Stück ist eine Tragödie, deren Held unbedingt umgebracht werden muss. Dazu braucht bloss das Volk den bösen Alten, gerade wenn die Ehe seines Sohnes hier geschlossen wird, in dem heiligen Hain zu ergreifen; als Paria erkannt, müsste er sterben, aber natürlich lässt sich Idamor für ihn steinigen, und seine Braut findet, dass fortan ihr Platz an des Alten Seite sei! Die Motive aller dieser Handlungen sind und bleiben Rätsel — und dieses erbärmliche Machwerk wurde zweimal übersetzt (von Biedenfeld 1824 und von Mosel 1829 [1]) und allerorten aufgeführt.

An solchem Pygmäentum ist Goethes Pariadichtung, wahrhaft Erholung und Erhebung, nicht zu messen, mit Beers Drama nur hinsichtlich des Ernstes der Gesinnung, der Würde ihres Ausdrucks zu vergleichen, doch um so vieles ihm überlegen, als ohnmächtig-leidenschaftlicher Schmerz eines 23jährigen Jünglings gegenständlich-abgeklärter Einsicht eines dreimal so alten Weisen nachsteht. Nur „dass in neuerer Zeit der Pariakaste Zustand die Aufmerksamkeit unserer Dichter auf sich gezogen,“ kann bei allem Wohlwollen für Delavigne Goethe bemerkenswert erschienen sein, wollen wir nicht annehmen, dass Weimar hier, wie ab und zu sonst, in der Beurteilung fremder Produktion einen falschen Ton angegeben habe. „Die milden Stimmen, die sich in unsern so manchem Widerstreit hingegebenen Tagen hie und da hervorthun“, reduzieren sich also, genau betrachtet, auf Goethes einzigeigene.

---

[1]) Goedeke, Grundriss [1] III 847 verzeichnet eine Ausgabe von 1823 und bemerkt, „Mosel habe Chöre hineingeschrieben“: sie sind ebenso getreue Uebersetzungen wie alles übrige.

Eine Wiener Wertherparodie.

(Ein Beitrag zur Wiener Theatergeschichte.)

Von

Jakob Zeidler.



Die Behauptung von Sybels[1]), die Wiener hätten „Werther nur in Gestalt eines Prater-Feuerwerks" kennen gelernt, ist längst in ihrer Haltlosigkeit dargelegt[2]). Auch in der Kaiserstadt an der Donau fand der „zerrüttete Gast"[3]), der selbst auf chinesischen Glasgemälden[4]) verewigt wurde, rege Teilnahme und entgegenkommendes Verständnis. Auch hier war sein Erscheinen durch J. J. Rousseau und den vielgelesenen englischen Familienroman vorbereitet, ja ein Teil der litterarischen Gesellschaft Wiens fühlte sich in besonderer Verwandtschaft zu Werther: die Ossianverehrer. Ihr Haupt, Michael Denis, der Barde Sined, hatte die Lieder des „Kaledonischen Sängers" durch seine Uebersetzung den Dichtern der Sturm- und Drangperiode zugänglich gemacht, und so der Epoche der Empfindsamkeit reichen Stoff zugeführt. Der Wandel in Werthers Wesen drückt sich deutlich dadurch aus, dass Ossian „den Homer in seinem Herzen verdrängte", im entscheidendsten Momente der Liebestragödie liest der Held seiner Lotte voll Wehmut die „Lieder von Selma" vor, und die Stimmung, in welche ihn der Bardengesang versetzt, bildet einen wirksamen Hebel im Verlauf des Romanes. Auch Wien schüttelte das „Wertherfieber", dem sich sogleich nach dem Erscheinen von Millers „Siegwart, eine Klostergeschichte" ein noch heftigeres „Sieg-

---

[1]) v. Sybel, Geschichte der Revolutionszeit I. B. 3. Aufl. 142. In späteren Auflagen fehlt die Stelle.

[2]) H. M. Richter, Aus der Messias- und Wertherzeit. Wien. Rosner 1882. S. 123 ff.

[3]) J. W. Goethe, Epigramme, Venedig 1790. No. 35. Hempel II. S. 145.

[4]) Appel, Werther u. s. Zeit, 4. Aufl., S. 36. s. Richter, l. c. S. 127.

wartfieber"[1]) zugesellte. Auch die jungen Herren und Damen der Wiener Gesellschaft wurden „empfindsam", ja die Mode fand hier in dem, was Grillparzer als „Wehleidigkeit" der Wiener bezeichnet hat, günstigen Boden. Die Wiener Weichheit, welche den hehrsten Tragödien einen friedlichen Ausgang zu geben liebte, die Schwärmerei des Wieners für die Natur, die Sympathie des Städters, welcher jeden anständigen Menschen durch das Prädikat „von" adelte, für Werthers Ansichten über Standesvorurteile und zahlreiche andere Momente boten von Haus aus ein Bindeglied zwischen Werther und der Wiener Bevölkerung. In der That hielt sich hier die Mode lange genug. Leop. Alois Hoffmann lässt in seinem Lustspiel „Das Wertherfieber" (gespielt am 24. September 1785), das die unglückliche Liebe eines Herrn von Linden behandelt, zum Schluss den Landesvater „allen den superempfindsamen Dichterlingen, dem Werther-Volk" raten, in seinem Lande „ihr Unwesen bleiben zu lassen". Wie in den Tagen Reinmars von Hagenau alle Welt sehnendes Leid erfasste, so ergriff damals die Wiener Gesellschaft Wertherei, Sigwartianismus und Empfindsamkeit. Dem Oesterreicher aber ist als guter Genius die Neigung und das Talent zu Parodie und Travestie[2]) gegeben, welche ihn von Verstiegenheit und Uebertreibung litterarischer und gesellschaftlicher Modeformen zur Natur zurückleiten. So folgte schon auf die sehnenden Minnesinger ein Neidhart von Reuenthal, der Begründer der höfischen Dorfpoesie. Der Parodie und Travestie verfiel in Altwien alles, was Aufsehen in Litteratur und Theater erregte. So erfuhr auch die Richtung der „Empfindsamkeit" ihre Parodierung auf dem Wiener Volkstheater[3]). Der parodistisch-

---

[1]) E. Kamprath, Das Siegwartfieber. Progr. d. Wr.-Neust. Gymn. 1877.

[2]) Vgl. Nagl und Zeidler, Deutsch-österreichische Litteraturgesch. S. 255 ff., S. 364 ff., bes. S. 382, S. 391 u. s. w.

[3]) Vgl. Jak. Zeidler, Die Parodie auf der Wiener Volksbühne am Ende des XVIII. und im Anfang des XIX. Jahrhunderts. Jhrb. d. St. Wien. 1890.

satirische Sinn des Oesterreichers, der durch Karikierung von Einseitigkeiten Gesundung zu bewirken strebt, ist aber ein Schössling desselben Bodens, aus welchem die ernste Satire hervorspriesst, deren grossen mittelalterlichen Vertreter, Heinrich von Melk, wir erst in der sorgfältigen Ausgabe würdigen gelernt haben, welche Sie, hochverehrter Herr Hofrat, besorgt haben. Verzeihen Sie daher einem Schüler, welchen Sie in das Gebiet germanistischer Forschung eingeführt haben, wenn er Ihnen, hochverehrter Meister, als Festgabe ein Produkt der Faschingslaune des satirischen Wiener Geistes in einigen Zügen zu skizzieren gesucht. —

In Karl Ludwig Gieseckes „Hamlet, Prinz von Liliput“, Burleske mit Gesang und Tanz in Knittelversen (1798), werden „Werther“, „Siegwart“, die „Kraftgenies“, sowie die „Jakobiner“ durchgehechelt. Die ganze „empfindsame“ Welt bekam in zahlreichen Wiener Possen ihre satirischen Stiche[1]), und von „Werther“ selbst kenne ich bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts ein halbes Dutzend Parodien. Die gelungenste dürfte Kringsteiners[2]) „Werthers Leiden (Eine lokale Posse mit Gesang und Tanz in einem Aufzuge)“ sein, die am 18. November 1806 zum erstenmal im Wiener Lachtheater in der Leopoldstadt aufgeführt wurde. Die Bezeichnung „lokale Posse“ giebt den Charakter des Stückes an. Kringsteiner, der Verfasser der „Wiener Modesitten“, der im „Zwirnhändler aus Oberösterreich[3]) für seine Zeit das Muster eines Lokalstückes geliefert hatte, brachte auch in der Parodie eine Wendung zum Wiener Sittengemälde hervor. Seine Parodien sind mehr,

---

[1]) Vgl. schon Leop. Alois Hoffmanns „Wertherfieber“. s. Goedeke, Grdr.[2] V. S. 323 u. Richter, l. c. S. 166. 1775 war die Bänkelsänger-Travestie Bretschneiders erschienen. Richter, l. c. S. 167. Sie war in dem Wiener Druck von 1778 auf die „Melodie Siegwarts in ein Lied“ gebracht. Richter, l. c. S. 168.

[2]) Goedeke, Grdr.[2] V. S. 323.

[3]) „Der Zwirnhändler aus Oberösterreich.“ Lustsp. in 3 A. Wien 1807. (gespielt 1801).

als des genialeren Perinet Burlesken, auf „Wiener Sitten“ eingerichtete Metamorphosen der Originale. In dieser Art parodierte Kringsteiner Shakespeare. In „Othello, der Mohr von Wien“ [1]), spielte Schuster einen Hausmeister, der nur schlechten Wein zu trinken bekommt, was seine Gemütsart besonders roh und grob machte. Der Hausmeister, seit Hafner-Perinets „Neusonntagskind“ [2]) ein beliebter Typus der Wiener Posse, spielt auch in Kringsteiners „Romeo und Julie“ [3]) in einer etwas sanfteren Auflage eine wichtige Rolle. Die Parodie war ganz in Wiener Lokalfarbe getaucht: zum Schluss erschien der „Stock am Eisenplatz“ mit dem berühmten Modegeschäft „Zur schönen Wienerin“. Julerl stieg aus dem Sarg und stellte sich in den Auslagkasten dieses Geschäfts, dessen Puppe man seither die „Julerl vom Leopoldstädter Theater“ nannte. Man wusste übrigens in diesen Parodien Ernst und Scherz in ganz eigenartiger Weise zu mischen. So bot Dem. Huber, von deren tragischen Nüancen selbst die grosse Schröder mit Begeisterung sprach und die Saphir in seiner Art den „weiblichen Rubens der Komik, mit ihren kecken, wahren Zügen, mit dem wahren Inkarnat“ nannte, in „Romeo und Julie“, besonders in der Vergiftungsszene, eine Meisterparodie der grossen Tragödin[4]). So richtete denn Kringsteiner auch den Werther auf „Wiener Sitten“ ein. Die Personen seiner Posse waren: Herr Werther, Kupferschmied von Krems. Lenzl, sein Geselle. Albert, Vorsteher der Lampenanzünder. Lotte, seine Braut. Pepi, Katherl, Franzerl, Micherl, ihre Geschwister. Der Gott der Liebe, Ein alter Genius, Ein Spaziergänger. Pudelliebhaber[5]). Oebstlerleute und dergleichen. Schon dieses

[1]) Posse in 1 A. (gespielt 1806).

[2]) Goedeke l. c. S. 332 ff.

[3]) Quodlibet in 2 A.

[4]) Vgl. Costenoble, Aus dem Burgtheater, hgg. v. K. Glossy u. J. Zeidler I. S. 13, 27, 97 u. s. w., bes. S. 178: „Die Wiener wollen diese Kunstperle nicht als echt würdigen und meinen, das sei nichts Grossartiges, weil es in lokaler Mundart und nicht auf der Hofbühne geboten werde.“

[5]) Am Donaustrand walteten die Pudelscherer ihres Amtes.

Verzeichnis spricht für die Art der Auffassung des Stoffes; nicht minder das dekorative Element. Der erste Auftritt versetzt uns in die „Gegend von der Leopoldstadt, dem Schanzel gegenüber — der Wiener Donaukanal —, am Ufer eine Reihe Landleute mit Obst, die teils stehen, teils knieen". Dem Charakter der Personen und dieser Szenerie entspricht auch der Inhalt der Posse. Der Kupferschmiedgesell Werther unterhält ein Liebesverhältnis mit Lotte. Sein Vater stirbt, und er muss nach Krems heim, um das väterliche Gewerbe zu übernehmen. Lotte, welche ihre Geschwister von dem spärlichen Ertrag, den sie als Harfenistin in den Wirtshäusern erwirbt, ernähren muss, hat sich während der zweimonatlichen Abwesenheit des Geliebten mit Albert, dem Vorsteher der Lampenanzünder, verlobt. Werther ist ihr treu geblieben und kommt nach Wien zurück, um die Geliebte aufzusuchen. Mit seiner Ankunft am Schanzel beginnt das Stück. Der Konflikt ist gegeben. Werther kommt, wie er Lotte verlobt findet, bis zum höchsten Grad der Verzweiflung; aber der Gott der Liebe und ein alter Genius führen, nach Art der Märchenkomödie, im rechten Augenblick die Liebenden zusammen. Die Parodie ist in Prosa geschrieben, aber reichlich mit Arien versehen. Werther und sein Geselle Lenzl stehen einander gegenüber, wie Don Juan und Kasperl[1]). Den „empfindsamen" Kupferschmied parodiert er in Reden und Gebärden im Geist eines Gedichtes, das 1784 im „Wiener Blättchen"[2]), über ein Bild Lottes geschrieben, erschienen war:

„Lotte! Lotte! welch' ein Engel bist du nicht in Weibsgestalt!
Lotte! blicke nicht so trübe! blicke, Mädchen, nicht so kalt!
Lotte! Lotte! siehe munter — nicht so freudenleer;

[1]) s. Jak. Zeidler, Die Ahnen Don Juans, Feuill. d. Wr. Ztg. 1886. No. 135.

[2]) Wiener Blättchen 13. Juni 1784 Sonntag: „Ueber ein Bild von Werthers Lotte". vgl. Jos. Franz Ratschky, Gedicht an Leon. 1778. Richter l. c. S. 171 u. J. B. Alxinger, „Auf Werthers Grab in einem englischen Graben gesetzt". Richter l. c. S. 171.

Denn dein lieber guter Werther existiert nicht mehr!
Denk, dein lieber guter Schwärmer war wohl auch ein Mann!
O, du weisst 's nicht, wie ein solcher sich oft ändern kann?
Liebes Mädchen! sieh, ich schwärme so gedankenleer —
Weine immer, einen Werther kriegst du doch nicht mehr!
Wohl empfindeln, werthern, schwärmen manche Herrn ihm nach,
Doch die Herren gehör'n meistens unters runde Dach [1]).“

So schwärmt unser Kupferschmied bei seiner Ankunft in Wien:

„Sei mir z'tausendmal grüsst, du liebes Wien! O, wie wohl ist mir, dass ich wieder in der Heimat meiner Lotte bin.“

Lenzl (einen Kessel auf dem Rücken [2])): „Nu! liegt denn Krems im Ausland?“

Werther: „Halts Maul! Empfindungsloser! O, du süsse Wonne! Ich atme wieder die nämliche Stadtluft, wie meine Lottl, und schlück wieder den nämlichen Staub, wie sie.“

L. (leise): „Das ist ein Glück, dass er mit ihr kann z'gleich die Lungensucht krieg'n.“ —

W.: „Dort der majestätische Ausfluss der Wien in die Donau, da die Holzgstätten, dort 's Fischtrügerl [3]) und daneben 's Rohrhendel [4]), wo mich und mein Lottl beim Valete die Gölsen so gestochen hab'n, dass 's ausg'schaut hat, wie ein Blatternkind.“

L. (beiseite): „Mein Herr ist und bleibt ein Narr! — Statt dem Mittagsmahl liest der Herr den Siegwart und statt 'n Nachtmahl die Geographie der Selbstmörder!“

W.: „Halts Maul! Das verstehst du nicht, wie man an einem rechten dicken Roman, wie an einer Bergamottenbirn [5]) zu essen und zu trinken hat, wann der Held auf jedem Blatt so ein paar Dutzend Thränen vergiesst“ — und so gehts weiter. Werther fordert endlich Lenzl zum Singen auf, damit sie die Geliebte von weitem höre. „Sing nur mit einem rechten Ausdruck, so in Schmachticis.“ Hierauf folgt:

---

[1]) Der damals neuerbaute Narrenturm in Wien, vom Volke Kaiser Josefs „grosser Gugelhupf“ genannt, gab wegen seiner bizarren Form vielfach Anlass zu Scherzen.

[2]) Die Komik der Kostümierung darf bei diesen Stücken nie vergessen werden.

[3]) und [4]) bekannte Gasthäuser.

[5]) Bergamotte, eine edle Birnenart, welche einen Geruch nach Citrus bergamia hat.

Aria. (Lenzl mit einem Schafgesicht. Werther nimmt eine Maultrommel hervor und akkompagniert mit Rührung und unter Abtrocknung mehrerer Thränen):

„Lottl! ewig denk ich auf die Nacht,
Wo der Mondschein hat ein Kipfel g'macht --
Und du auf der Weissgerber-Brücken,
Da, wo die Wien in d' Donau fliesst,
Mich mit stammelndem Entzücken
Zum erstenmal auf 's Maul hast g'küsst." u. s. w.

Sehr drastisch ist Lottels erstes Auftreten, wie sie mit schiefgestecktem Stahlkamme auf dem blossen Kopf, im weissen Rock, das Kackbrettl an einem Gurt um den Leib, hereinkommt, mit einem weissen Schnupftuch ihre Augen trocknet und unter die Rangen, die auf sie losstürzen, Brot verteilt. Die Komik wird durch die Regiebemerkung verstärkt: „Sie scheint den vierziger Jahren stark verschwistert." Die Kinder haben wir in einer vorhergehenden Szene kennen gelernt. Sie erinnern etwas an Raimunds Köhlerkinder im „Alpenkönig und Menschenfeind". Pepi und Katherl suchen durch Hausieren ihren Erwerb; die eine verkauft im Prater „Schachteln mit Zahnstochern", die andere „Badner-Ringeln aus Rosshaar". Sie schimpfen über den schlechten Geschäftsgang. Pepi meint: „Ich weiss nicht, es bleibt den Leuten jetzt gar nichts mehr stecken." Sie führten dies im weiteren Gespräche auf die Kleinheit der Portionen zurück. Ihr eigener Appetit erwacht, aber der Brotkasten ist zugesperrt. So wird das Erscheinen Lottes und die Parodie der bekannten herrlichen Szene aus Goethes „Werther" vorbereitet. Ich denke, das Angeführte wird zur Charakteristik genügen. Der bekannte Vielschreiber Meisl hat Kringsteiners Parodie später wieder aufgenommen und erweitert. Neben den erwähnten Personen erscheinen bei ihm noch ein Kässtecher Schnepf, ein Friseur Tiegel, ein Musikant Dudelsack, ein Schuster Pfundleder — und daneben nach Art des Zauberspieles drei Genien: Lacrimoso, Miris und Titis. Der beliebte Stoff kam immer wieder in neuen Formen auf die Bühne. In den zwanziger und dreissiger Jahren erschienen die Uebersetzungen von zwei französischen Wertherparodien

in der Leopoldstadt, später eine Posse von Mühling, und noch in den fünfziger Jahren spielte Nestroy in einer Posse „Des Werthers Leiden“. So hat der Stoff, welcher uns gegenwärtig als Oper vorgeführt wird, fast den ganzen Kreislauf der Wiener Posse durchgemacht[1]).

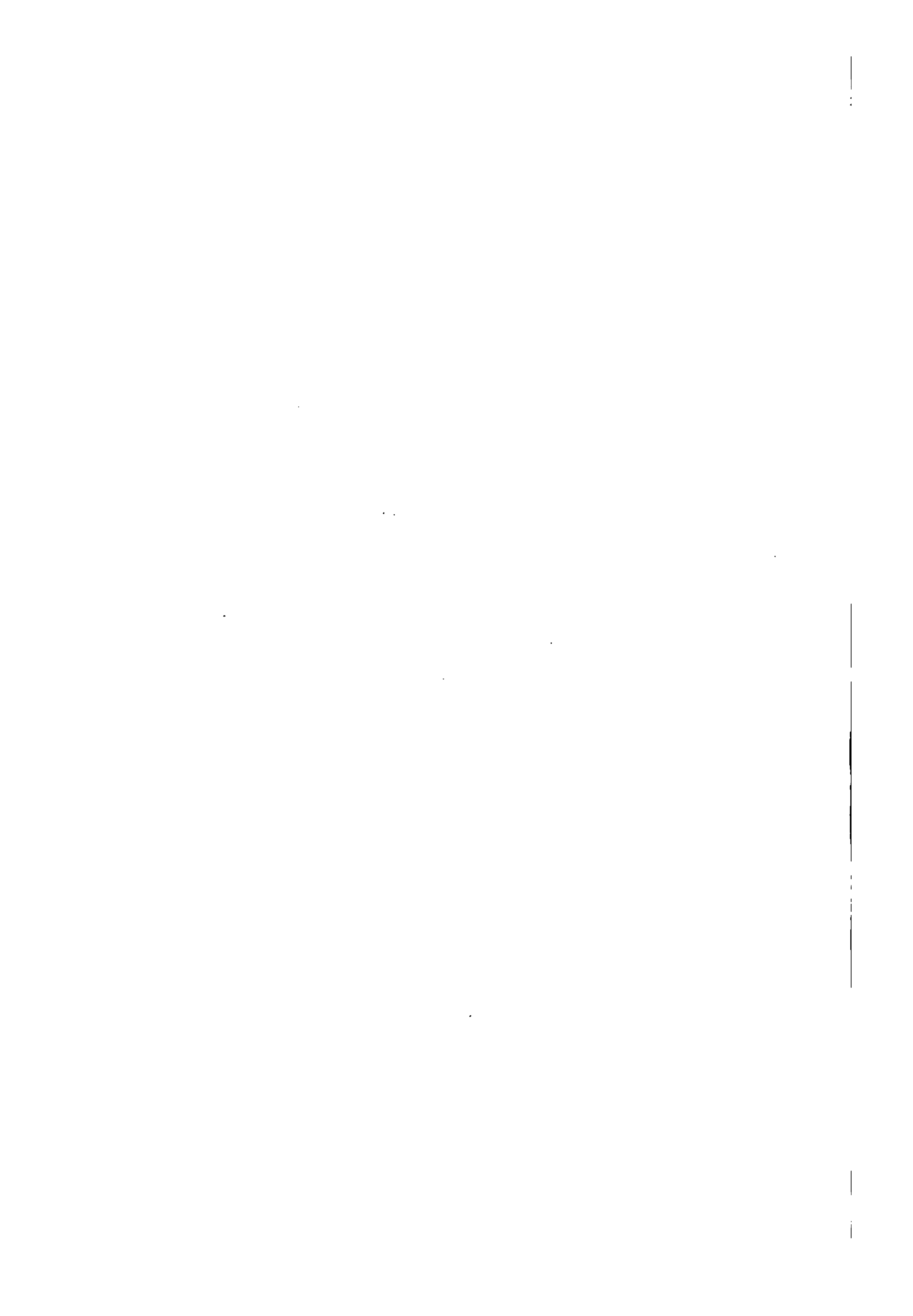
---

[1]) Vgl. Zeidler, Die Parodie l. c.

Goethe auf dem Puppentheater.

Von

Friedrich Arnold Mayer.



Anklänge an moderne Faustdichtungen in den Puppenspielen von Dr. Faust hat schon Creizenach in seinem „Versuch einer Geschichte des Puppenspiels vom Doctor Faust“ S. 184 ff. zusammengestellt. Aus Goethes Faust, der nicht vertreten ist[1]), entnimmt zwei Scenen der unten abgedruckte Text: ein kleiner Kreislauf schliesst sich damit, denn man kann nicht zweifeln, dass Goethe frühzeitig das Puppenspiel kennen gelernt und Anregung von ihm erfahren hat. Der folgende Text verdient noch nach anderer Hinsicht Aufmerksamkeit. Er zeigt die im allgemeinen feste Tradition des Puppenspieles in starker Verkümmerung und Auflösung. Auch die Marionettenbühne steht unter dem Wandel des Geschmacks. Die alten Stoffe und Texte verlieren überhaupt an Interesse, dafür treten zahlreiche Darstellungen ein, die sich an neuere und neueste Kunstdichtungen anschliessen. Die umfängliche Repertoiresammlung, die ich über das Marionettentheater angelegt und durch Jahre fortgeführt habe, weist das aus[2]). Es ist klar, dass gerade diese zweite, bisher noch ganz unbeachtete

---

[1]) Was Kollmann, Deutsche Puppenspiele I 99 f. beibringt, ist in der That „rein äusserlicher“ Natur. Wenn im niederösterreichischen Puppenspiel (bei Kralik-Winter „Deutsche Puppenspiele“) Kasperl in seinem gereimten Nachruf von Faust sagt: „Du verliessest deine Gretel“, so hat das Stück selbst gar nichts davon. Vgl. noch die Handschrift B I des Berliner Puppenspiels, Zs. f. dtsch. Altert. 31, 107. 166.

[2]) Meine Erfahrungen stimmen hier im wesentlichen mit Kollmann (vgl. a. a. O. 9 ff.) überein, der, augenscheinlich von beneidenswerter Musse begünstigt, mit seltenem Geschick und Erfolg in ganz Sachsen gesammelt hat.

Gattung zur Poetik des Volkstümlichen lehrreiche Beiträge liefern kann [1]).

Unser Faustspiel wurde von einem gewissen Albin K. vor länger als einem Jahrzehnt für mich aufgeschrieben, mit einer grossen Anzahl anderer Stücke, zu deren Verarbeitung ich nun doch endlich kommen werde. Der Mann war so recht der alte Typus des fahrenden Gesellen in neuer Gestalt: selbst in vorgerückteren Jahren und bei einiger Beleibtheit noch immer das, was der Wiener einen „feschen Kerl“ nennt, in der Zeit seiner Blüte stets fidel und unbekümmert um den kommenden Morgen, wenn er gleich von der Hand in den Mund leben musste. Auch seine Lebensschicksale entbehren nicht der zugehörigen Romantik. Adoptivkind besserer Leute (sein Adoptivvater war Stallmeister bei einem sehr hohen, erst kürzlich verstorbenen Herrn gewesen), kommt er als Husar in den Krieg von 66, findet bei der Heimkehr den Vater in Konkurs und wird als ein „Lumperl“, wie er sich selbst bezeichnet, auch von dem geringen übrig gebliebenen Vermögen enterbt: ist dann einem Wiener Industriellen bei Ausnützung einer neuen Erfindung behilflich, hierauf in ähnlicher Stellung in Budapest und dort in ein unglückliches Liebesabenteuer verwickelt; auf der Rückreise aus Ungarn in einer Csarda vor Raab von einem Kutscher betäubt und ausgeraubt, schlägt er sich in zerrissener Krowotenkleidung nach Wien durch und lernt hier endlich eine Witwe Schmidt kennen, die im Hôtel „Stadt Bamberg“ eine Marionettenbühne hat und einen Gehilfen sucht. So die Erzählung. — Meister Albin sprach tschechisch, italienisch, etwas französisch, verstand sich nach seiner Versicherung auch aufs Zeichnen, Malen und das Piano und blieb doch der geborene Vagant, der weit in der Welt, bis nach Russland, herumkam. Als ich ihn kennen lernte, das war im Jahre 1885, spielte er (bei dem Marionettenbe-

[1]) In diesem Sinne hat für das Volkslied erst neulich wieder John Meier auf die Kunstlieder nachdrücklich hingewiesen, die, vom Volk aufgenommen, zu Volksliedern werden, in einem auf der 44. Philologenversammlung gehaltenen Vortrage: „Volkslied und Kunstlied in Deutschland“, abgedruckt in der Beilage zur „Allgem. Zeitung“, 1898, Nr. 53. 54.

sitzer J. Mayer, glaube ich) in der Umgebung von Wien und auf dem flachen Lande in Niederösterreich; später zog er mit einem Prinzipal aus der Gegend von Pettau, von dem auch der vorliegende Faust stammt, in Kroatien herum, nachdem er vorher am Stadttheater zu Warasdin „engagiert“ gewesen war. Dieser Ausflug hielt ihn längere Zeit von Wien fern. 1887 besuchte er mich dann wieder, in jämmerlicher Verfassung, ganz ergraut und beinahe unkenntlich, durch den Zusammenbruch verschiedener „künstlerischer“ Unternehmungen, die er versucht hatte, um seine geringe Habe gebracht[1]). Er schrieb damals noch einige Zeit für mich, und ich bemühte mich ausserdem, ihm irgend eine feste Anstellung zu verschaffen, aber es hätte ihn bei einer „unkünstlerischen“ Beschäftigung wohl nicht lange geduldet. Schliesslich verlor ich ihn aus den Augen. — Für uns wird das erstaunliche Gedächtnis dieser Leute immer merkwürdig sein. Nichtsdestoweniger ist es hier ebenso Thatsache, wie es auch auf verwandten Gebieten Analogien giebt. Erklärte sich doch einmal der alte Spieler Wieland[2]) bereit, mir gegen gute Bezahlung (leider bessere, als meine Mittel erlaubten!) seine Stücke zu diktieren[3]).

Es fehlt mir hier an Raum auf Einzelheiten unseres Textes einzugehen. Nur das eine will ich anmerken, dass das Hirschgeweih, mit dem Faust den Herzog von Parma bestraft, ein

---

[1]) So habe ich einen Ankündigungszettel, wo er dem P. T. Publikum den Besuch seiner „Arena“ empfiehlt. Da war er also zeitweilig unter die „Artisten“ gegangen, eine andere Gruppe der fahrenden Leute. Diese vorübergehende Standesänderung ist sehr üblich bei den Puppenspielern, Kollmann 14.

[2]) Er ist, wenn ich nicht irre, identisch mit dem Ungenannten der Herren Kralik und Winter (im Vorw. ihrer Sammlung). Auch eine Erscheinung, die sich trotz flüchtiger Begegnung meinem Gedächtnis fest eingeprägt hat!

[3]) Dass die Spieler, namentlich Anfänger, Manuskripte, die sie besitzen, auch benützen, muss unbedingt eingeräumt werden, aber im allgemeinen wohl nur als Ausnahme. Es giebt oder gab Theatermanuskripte, unmittelbar für die Aufführung eingerichtet (mit ausgeschriebenen Rollen).

alter Zug ist und sich nur noch im böhmischen Puppenspiel und bei Kralik-Winter findet. Vgl. Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust S. 71f. — Der Interpunktion habe ich hie und da etwas nachgeholfen, einige ganz sichere Schreibfehler stillschweigend gebessert, von grossen oder kleinen Anfangsbuchstaben, die im wesentlichen korrekt gesetzt sind, ein paar geändert.

Der Teufelsbanner

oder

Docktor Faust's Leben.

Zauberspiel in 3 Ackten.

Personen.

Docktor Faust.
Hanswurst, dess. Diener.
Mephisto, ein Teufl.
Vidora, eine Hexe.
Grethe, Jungfrau.
Ihr. Muhme.
Herzog von Parma.
Gäste, Söldner, Teufeln.

I. Akt.

Zimmer.

Faust. Hanswurst. Stoferl.

Faust. Wie bin ich doch so unglücklich in meinem Stand. Wär ich nur reich und glücklich, würd [ich] ein Leben voll Genuss verbringen. Was nützt mir das Leben in fortwährenden Studio zu verbringen und doch kann ich Nichts damit erringen. Gelehrte Schriften hab ich und von geheimen Künsten ist darin die Rede. Aber was nützt es mir, wenn doch die Sache auf Wahrheit nicht beruht. — — Was sag' ich da? Ich habe noch nicht den Versuch gewagt. Und warum hab' ich es noch nicht gethan!? — Was hindert mich?! Mitternacht ist nahe und ich darf nur die Formel aus dem Buch zu lesen, um den Teufel zu citiren[1]). Ha, ha, — Ich glaube selbst nicht darauf und denoch zwingt mich die Sucht nach Reichthum es zu thun, nun den so will ich es thun. *(Geht zum Tisch und schlägt ein groszes Buch auf.)* Nun darf ich nur noch mit geweihter Kreide einen Kreis ziehen, dass der Böse mir nichts anhaben kann. *(Thut es und stellt sich nein.)*

---

[1]) Gesperrt im Kontext bedeutet Antiquaschrift in der Vorlage.

So! Jetzt bin ich gesichert. *(Liesst aus dem Buche.)* Quam robit, et tobit, et tobit a robit, quam Deum oderum, fazerum [?] Mephisto. Mephisto impariat. Mephisto impariat. Ultimatum mundum impariat Mephisto!

Donner, Feuerwerk. Mephisto erscheunt.

Mephisto. Fauste! Fauste! Wer gibt dir das Recht uns Teufel aus der Ruhe zu schrecken.

Faust. Der Drang nach Reichthum, nach unermässlicher Gewalt über die Menschen, die du, böser Geist, mir verschaffen musst.

Mephisto. Muss? Doch ich will dir dienlich sein, mit einer Bedingung aber.

Faust. Lass hören?!

Mephisto. Kein Teufel kann dir nicht dienen, wenn du dich nicht unterschreibst, dass du mit Leib und Seele nach abgelaufener Frist mein gehörst.

Faust. Das weiss ich, aber wie lange gedenkst du mir zu dienen?

Mephisto. 13 Jahre, um keine Stunde nicht länger.

Faust. Eine kurze Zeit.

Mephisto. Lange genug, um ein Leben zu führen voll Genuss. Alle deine Wünsche, dein leisester Gedanke soll Befriedigung finden. Blindlings sind wier Teufl zu deinem Befehl.

Faust. Gut, Teufl, wen dem so ist, wie du sagst, so will ich mit dir den Pakt schliessen.

Mephisto. Wenn die Uhr 12 schlägt, wirst du auf deinem Schreibtische den Contrackt der Hölle finden, den unterschreibst du mit deinem Blute.

Verschwindet unter Donner und Blitz.

Faust. Nun den, so ist der Anfang zu meinem Glück gemacht. — — Wen man bedenk[t]: 13 Jahre! da soll ich schon dem Teufel verfallen sein. — Was liegt daran, ich mache mir einen unsterblichen Namen. Umsonst verschreib ich dem Teufel mein Seel und Leib nicht, dass weiss ich. Von ihm will ich Alles verlangen, was mir den höchsten Genuss bereiten soll.

Die Uhr schlägt, eine Stimme: Faustus scrivus.

Faust. Die Uhr schlägt die Mitternachtsstunde, der Teufel ermahnt mich auf lateinisch, dass ich die Unterschrift verfertigen soll. *(Geht zum Schreibtisch, und unterschreibt.)* So, der Packt ist geschlossen.

Es folgt Blizt und Donner.

Hanswurst. *(Stürzt voll Angst herein.)* Au weh! Au weh! Herr Drockter, i bitt' ihnen, hörens das Kravall net? Als wans alle 99 Teufel auslassen hätten.

Faust. Verliere nicht den Kopf darob.

Hansw. I hab mein Blutzer schon fest aufgsetzt, dass i ihn nit verlier, wer ma net recht, wan ich ohne Kopf ümrena müsset.

Faust. Heute Nacht bin ich ein glücklicher, ein reicher Mensch geworden.

Hansw. Ah! der Tausend. Habens an Terno, an Erbschaft gmacht?

Faust. Nichts von Allem dem. Auch du wirst es jetzt gut haben. Was dein Herz begehrt, soll dir erfüllt werden, später mehr davon.

ab.

Hansw. Mir scheunt, mei Herr ist a Narr worn. — Was mei Herz begehrt, sagt er, kann i haben! — I begehret eh' net viel, wan ich nur was guats zum Essen und Trinken hett.

Sofort erscheunt auf dem Tisch Essen u. Trunk.

Hansw. Ah! Was is den das! A Bratl und a Wein? Wie is den das da herkumen? — Da muass i ja glei einibeissen. *(Geht zum Tisch und will sichs nehmen, es folgt Donnerschlag und Blitz.)* Au! Das is a Teuflsbratl, da nimm i Nix dervon, so grossen Hunger dass i hab. — — I schau lieber, dass i aus dem Zimmer da aussikum, den da kumts mir nit recht richtig vor.

ab.

Vorhang.

II. Akt.

Dasselbe Zimmer.

Faust. Wie elend sieht dieses Gemach nur aus und passt so wenig zu meinem jezigen Reichthum. — Doch ich darf ja nur befehlen. Mephisto impariat.

Mephisto. Mein Faust, ich bin da, was verlangst du?

Faust. Teufel, mache aus dieser elenden Stube einen Palast.

Mephisto. Es soll geschehen. *(Das Zimmer verwandelt sich in einen prächtigen Saal.)* So, Fauste, bist du nun zufrieden?

Faust. Passet mein Anzug zu diesem Prunkgemach?

Mephisto. Auch dass darfst du nur befehlen und ich kleide dich wie einen Herzog. *(Die Kleider fallen ab und Faust steht als schöner Ritter da.)* Bist du zufrieden?

Faust. Närrischer Teufel! Was nützet mir alles Geld und Pracht, wenn mir die Jugendfrische fehlt.

Mephist. Von auszen kan ich dich verjüngern, doch von innen bleibst du der Alte.

Faust. Für was hab' ich mich dir, Höllengeist, verschrieben, wen meinen leisesten Wünschen nicht willfahren kanst, wie du mir versprochen.

Mephist. Auch uns Teufeln sind Schranken gesetzt und nicht Alles sind wir im Stande zu thun. Doch ich weiss Rath. Wen es dein ernstester Wille ist, an Herz und Seele jung zu werden, so folge mir.

Verschwinden unter Doner.

Hansw. Jetzt was i nit? Bin ich doch bei der gewohnlichen Thür reingangen und doch bin ich nit in mein Herrn sein Zimmer. Das is a reine Hexerei, das war noch gar net da. Ich bin ausen Haus noch gar net aussi kumen. *(Sieht sich überall um.)* Dö Pracht was da ist, als wie bei an Fürsten. Entweder bin i a Narr oder i tram.

Mephisto. Du traumst nicht, du wachest und bist wirklich in deinem Herrn sein Zimmer.

Hansw. Wer bist du und wie kommst den du herrein?

Mephisto. Ich bin Mephisto und keine menschliche Gewalt kan mich abhalten, irgend wo zu erscheunen.

Hansw. Mephisto, den Namen hab' ich noch gar net ghört.

Mephist. Kenst du den Teufl nicht?

Hansw. Beim Teufel na.

Mephist. Seh' mich an, ich bins.

Hansw. Schau mi an, i bins a.

Mephist. Aber ich bin der Teufl.

Hansw. Du bist der Tatatateufl? Was willst den du nachher von mir?

Mephisto. Du sollst andre Klaider haben.

Hansw. Mei Herr hat ka Geld auf an Schnei — schna — Schneider.

Mephisto. Ich will es.

Seine Klaidung verwandelt sich in eine schon portirte Livree.

Hansw. Du bist a schneller Schneider und billig arbeiten kanst a.

Mephisto. Du muss[t] mir folgen, dein Herr will dich bei sich haben.

Hansw. Wo ist er den?

Mephist. Dass wirst du erfahren. Kom!

Nimmt Hansw. beim Arm und verschwindet mit ihm.

Verwandlung.

Ein Kellergewölbe (Hexenküche), mit allerlei Gespenstern und ekelhaften Gethier ausgestattet. Mitten in der Küche ein grosser Kessel, unter welchem ein Feuer brennt. Eine alte Hexe rührt in dem Kessel.

Vidora. Mephisto bringt Faust in meine Küche. Jung will er werden, den jungen Mädchen zum Verderben. Ha, ha. Ja! ich will ihm so schön verführerisch machen, dass ihm kein Mädchen wiederstehen kan. Man naht.

Faust. Schrecklich sieht es in dieser Behausung aus, doch meinen Zweck zu verfolgen schreckt mich Nichts zurück.

Mephi. Fürchte dich nicht, mein Faust. Hier wirst du von Mutter Vidora deine Jugendfrische empfangen. Sie hat den Bräu bald gesotten.

Vidora. Ja, mein Faust, so jung und schön wirst du sein, dass dir kein Frauenzimmer wiederstehen kann. Nur Geduld. Noch bischen Krötengalle in den Brei geworfen *(wirft in den Kessel, und es kracht u. blitzt)* und der Trank ist fertig. *(Nimmt einen Becher voll aus dem Kessel und haltet ihm dem Faust zum trinken hin.)* So, Fauste, trinke, trinke.

Faust. Diesen abscheulichen Trank soll ich zu mir nehmen?

Mephist. Trinke, es ist der beste Wein.

Faust trinkt aus. Es donnert, kracht u. blitzt. Faust wird jung und schön.

Vidora. Nun sieh dich in den Spiegl! Aus Dankbarkeit aber musst viele Jungfern zu Falle bringen, sie sind dan mein eigen.

Verschwindet.

Faust. Nachdem ich jung und schön bin, so führe mich zu jener holden Jungfrau, die wir bei unsrem Fluge hieher gesehen haben.

Mephist. Soll geschehen.

Beid. verschwinden.

Vorhang.

III. Ackt.

Stadt.

A. d. Seit. Kirche.

Grethe. Ach, Muhme, mir ist heut so bange ums Herz, ich weiss nicht, was das ist.

Muhme. Kind, bist doch nicht krank?

Grethe. Nein, aber beklomen und matt.

Muhme. So wollen wir uns auf jene Bank setzen und rasten. Kom, mein Kind.

Setzen sich.

Faust. Der Teufel hat Recht, dort sitzt das liebliche Kind. Doch unangenehm, sie ist nicht allein. Mephisto, wo bist du?

Mephist. Ich bin bei dir, mein Faust!

Faust. Schaffe mir diese Alte dort vom Halse, dass ich das Mädchen sprechen kan.

Mephist. Geh' nur hin, die Alte ist schon fort.

Muhme verschwindt.

Faust. *(Geht auf Gretchen zu.)* Holdes Gretchen, erschreket nicht.

Gretchen. Wer ist es! – Wer seid ihr, dass ihr meinen Namen kent.

Faust. Ich bin Faust, wenn du von meinem Namen schon gehört.

Gretch. Ihr seid Faust! Wo ist meine Muhme?

Faust. Fürchtet euch nicht, eurer Muhme geschieht nichts zu leide.

Grethe. Ihr seid ja ein mächtiger Zäubrer?

Faust. Der dein Herz, mein süsses Gretchen, verzaubern möchte, dass du mir zugethan seist. *(Nimt sie um die Mitte.)* Ich wünsche mich u. Gretchen auf mein Zimmer.

Verschwinden.

Mephisto. Bald wird deine Herrlichkeit ein Ende haben und der Praten wird mein sein.

ab.

Hansw. Au weh! Mei Magen der thuat ma weh! Aber was, ich kann ja anschaffen, wann ich an Hunger hab. Brudar Teufl, steh mir bei.

Mephisto. Was verlangst du?

Hansw. An Hunger hab i, wia Wolf.

Mephist. Esse, was dein Herz verlangt.

Hansw. Was dein Herz verlangt. Ich möcht a gebratene Gans und a Bier.

Erscheunt ein Tisch, wo das Verlangt[e] darauf steht.

Mephisto. Seh' dich um, es ist schon Alles da.

Verschwindt.

Hansw. A du tausenst guater Bruader. Na, wans a so fortgeht, kann ich nit derhungern. Da siach is, das in der Höll a net schlecht is.

Geht zum Tisch.

Verwandlung.

Fausts Saal.

Faust. Wie herrlich das Mädchen ist. Doch ich will nicht zu Hause bleiben. Heda, Mephisto, erscheune.

Mephist. Was willst du, Fauste?

Faust. Wan ist das grosse Fest bei Herzog von Parma?

Mephist. Mein Faust, gestern hat es begonen und endet heute.

Faust. Führe mich dorthin, dort will ich Wunder zeugen. Auch meinen Diener will ich mit.

Hansw. *erscheunt.* A, mei Herr und der Teufl. A rare Gsellschaft.

Faust. Entführe uns.

Alle drei verschwinden.

Verwandlung.

Schöner Saal. Es spazieren viele Gäste, auch der Herzog.

Faust. Herr Herzog, ich bin so frei, unangemeldet diesen Saal zu betreten.

Herzog. Wer seid ihr?

Faust. Ich bin Faust.

Herzog. Faust seid ihr? der grosse Wundermann, von dem die ganze Welt spricht?

Faust. Der bin ich, und kann das machen, was kein andres Menschenkind im Stande ist.

Herzog. Zeugt mir was von eurem Wunder.

Faust. Verlangt.

Herzog. Nun so macht mir aus diesem Saal einen Garten.

Der Saal verwandelt sich in einen Garten.

Herzog. Wirklich, dass ist ein grosses Wunder, aber das ist nur ein Blentwerk, sonst würde auf den Bäumen Obst hängen, was man geniessen könte.

Faust. Herzog! Ihr Wille soll erfüllt sein. *(Auf allen Bäumen kommt Obst hervor.)* So, jetzt könnt Euch bedienen, das allerseltenste Obst, was nur der Süden hervorbringt, ist schon gewachsen.

Herz. Wahrhaftig! Ihr seid ein grosser Wundermann, ein Teufelskünstler, den ich in meinem Land nicht ungestraft dulden werde. Heda, ihr Söldner, ergreift ihm und führt ihm in das Gefängniss.

Söldner wollen Faust ergreifen.

Faust. Ich wünsche, dass ihr zu Stein werdet *(Söldner sind alle unbeweglich)*, und Ihr, Herzog, möget mit einem Hirschkopf eure Gesellschaft unterhalten. *(Der Herzogskopf verwandelt sieh in einen Hirschkopf.)* Nun den, ihr Leute, lebt wohl und denkt an Docktor Faust. Mephisto, entführe mich.

Beide verschwinden.

Hansw. Da hab' ich mein Herrn grad reden ghört, aber i siach ihm nirgends, wo muss er den nur hinkommen sein. *(Sieht den Herzog. Lacht.)* Au meigl! Was ist den das fur a Creatur?

Lacht.

Herz. Schurke, wer ist er den, dass er es wagt mich auszulachen?

Hansw. Wer wird den net lachen über den Plutzer, sö Hirsch sö.

Herz. Ins Gefängniss mit diesem Schurken.

Hansw. Bruder Stoferl, hilf.

Die Söldner wollen ihm packen, er aber verschwindet vor ihnen und diese fallen zu Boden.

Alle. Ein Verbündeter des Docktor Faust!

Verwandlung.

Saal.

Faust. Wie entsetzlich ist mir das Leben, der Packt des Teufels ist heute Mitternacht zu Ende. Nur Rath möcht ich wissen, wie ich dem Teufel entwischen könt. Von meinem Gott hab ich mich abgewendet. Zur Umkehr ist zu spät.

Hansw. Schamster Diener, Her Drockter. Heut ist die Zeit aus, heut müssens in Himmel abirutschen, i kratulir.

Faust. Guter Hanswurst, weisst du das so genau?

Hansw. Ich weiss ganz guat, den ich hab mir den Tag notirt, damit i unversegens nit vieleicht mit Ihnen so a Lustras in d' Höll machen kunt. Gebens mir das Geld, was no haben, für Ihnen hats eh' kan Werth mehr, weil ihna eh' der Teufel bald holen thut.

Faust. Das könte dir nichts nutzen, sondern wenn du das Geld berührst, wärst auch du dem Teufel verfallen.

Hansw. Da will ich nix wissen.

ab.

Die Uhr schlägt 12, beim letzten Schlag verwandlt sich der Hintergrund in einen Höllenrachen, und Faust wird von 2 Hunden gebackt und in den Rachen geschoben.

Hansw. Oh Faust! Oh Faust!
Schrecklich hast du gehaust,
Viel Menschen hast ums Glück gebracht,
Dazu hast du nur glacht,
Hast gewirkt gar viel Mirakl,
Musst jetz braten in der Höll, o Specktackl!

Mephist. Hanswurst, deine Zeit ist rum.

Hansw. Geh' furt, du bist mir z' dum.

Teufl *erscheunen.* Mit uns in d' Höll.

Hansw. Was? Na warts, eng wiars ich zeugen.

Rauft mit den Teufln. Vorhang fällt.

Finis.

Anton von Klein in Wien.

Von

Emil Horner.

Was der Zauber einer Persönlichkeit selbst in die Ferne zu wirken vermag, lehrt die Thatsache, dass die besten Köpfe Deutschlands für Joseph II. die Rolle des Augustus bereit hielten, die Friedrich der Grosse verschmäht hatte, und mit der Möglichkeit eines mächtigen Aufschwunges der deutschen Litteratur durch seine Initiative ernstlich rechneten. Ob die Vorbedingungen dazu vorhanden seien, danach wurde kaum gefragt. Fern von Wien, in Unkenntnis über den wahren Stand der Dinge nährte Klopstock hochfliegende Pläne zur Begründung einer Akademie und konnte noch von Glück sagen, dass man höheren Orts nach halbem Entgegenkommen wieder anderen Sinnes wurde; diese Enttäuschung war immerhin leichter zu verwinden als der Verlust an Zeit und Mühe, der gewiss nicht ausgeblieben wäre, wenn Klopstock wirklich den Schauplatz seiner Thätigkeit nach Wien verlegt hätte. Nicht Jeder besass eine so klug sondierende, die Verhältnisse mit praktischem Blicke durchschauende Korrespondentin wie Lessing in seiner Braut, und selbst über ihn gewann für einen Moment die Hoffnung Macht, dass er in Wien den entsprechenden Wirkungskreis finden könne. Sein guter Genius bewahrte ihn vor dem verhängnisvollen Schritte. Wien war bloss reif für die Aufklärung, nicht für eine sich über den Durchschnitt erhebende schöngeistige Litteratur. Die missliche Lage, in der sich Lessings Schüler Schink befand, Gemmingens völliges Fiasko mit seinen Zeitschriften sind untrügliche Beweise, wie wenig Verständnis man hier für dramaturgische Fähigkeiten hatte, obwohl man sich auf das Nationaltheater unendlich viel zu gute that. Aber auch da war für tiefer angelegte Naturen auf die Dauer kein Platz. Innerlich unbefriedigt trotz der grössten künstlerischen Erfolge kehrte Schröder der Stätte

wieder den Rücken, wo sein reformatorischer Trieb auf unüberwindliche Hindernisse stiess. Die Erfahrung, dass in Wien nichts auszurichten sei, blieb endlich auch einem kleineren Geiste nicht erspart, dem Mannheimer Freunde und Förderer Schillers Anton von Klein, der in den Jahren 1783 bis 1787, was bisher übersehen worden ist, in der Kaiserresidenz an der Donau beinahe mehr zu Hause war, als in der Pfalz.

Seit dem 3. Oktober 1783 begegnen wir seinem Namen wiederholt in den Spalten des Wienerblättchens. Es wird angezeigt, dass bei Herrn Klein, „wohnhaft in der Deinfaltsstrasse im maurermeisterischen Hause No. 69 zu ebner Erde,“ auf eine Reihe teils ganz neu übersetzter, teils durchaus verbesserter Werke der berühmtesten ausländischen schönen Geister Bestellungen angenommen würden. Die Autoren sind namentlich angeführt. Es handelt sich um eine von Klein selbst zusammengestellte Sammlung, worin überwiegend englische Dichter vertreten waren, auffallender Weise auch Shakespeare, für den der notorische Anhänger des französierenden Geschmackes alles eher als Sympathie empfand, den er aber aus Besorgnis, „paradox“ zu erscheinen, niemals offen zu bekämpfen wagte. Ferner lud er, was sich im Grunde von selbst versteht, zur Anschaffung spezifisch mannheimischer Produkte ein: der fünfbändigen „Mannheimer Schaubühne“, Freund Eckerts Lustspiel „Fritzel von Mannheim“, Jakob Meiers Ritterdrama „Der Sturm von Boxberg“, der „Rheinischen Beiträge“, des „Pfälzischen Museums“, sowie seines eigenen Singspiels „Günther von Schwarzburg“, und forderte zur Subskription auf sein grosses biographisches Werk „Leben und Bildnisse der grossen Deutschen“ auf, dessen erster Band nicht mehr lange auf sich warten lassen sollte [1]). Ausserdem wurden noch zwei unbedeutende Romane aus dem Englischen, auch ein Wiener Roman, als vorrätig angekündigt. Sichtlich spekulierte Klein vornehmlich auf den Modegeschmack für englische Litteratur, der eben damals in Wien aufgekommen

[1]) Er kam jedoch erst im Jahre 1785 heraus.

war, und man darf vermuten, dass er gute Geschäfte gemacht hat. Indes konnte diese, den Buchhändlern gewiss unwillkommene Konkurrenz, die dem Professor und kurpfalzbairischen Geheimsekretär wenig anstand, unmöglich der Hauptzweck seiner Wiener Reise gewesen sein. Worin dieser vielmehr zu erblicken ist, erfahren wir abermals aus einer, in das Wienerblättchen (vom 29. November) eingerückten Ankündigung, welche sich auf eine neue Monatsschrift, betitelt „Der Spion in Wien", bezieht. Die geschäftliche Gebahrung lag in den Händen Kleins und des Doktors der Arzneigelahrtheit, Lippert. Als Schlusstermin für die Entgegennahme von Subskriptionen war der 20. Jänner 1784 festgesetzt, woran am 13. Jänner nochmals erinnert wurde. Wenn zu dem Namen Kleins wieder die bekannte Adresse, „wohnhaft in der Deinfaltsstrasse etc.", hinzugefügt ist, so kann dies nur besagen, dass dort nicht er selbst, sondern in seiner Vertretung ein anderer dem Publikum zu Diensten stand. Klein war nämlich zu einem kurzen Aufenthalte nach Mannheim zurückgekehrt, wo auf seine Verwendung Schiller am 8. Jänner in den Vorstand und sodann am 10. unter die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft aufgenommen wurde [1]). In dem kurzen Schreiben, welches der Dichter, durch eine gewisse krankhafte Erschöpfung an der persönlichen Abstattung seines Dankes verhindert, gleich nachher an seinen Förderer richtete [2]), that er auch der unmittelbar bevorstehenden Abreise desselben nach München Erwähnung. Die Höflichkeitsfrage: „Sie kommen doch bald wieder zurück?" hätte Klein verneinend beantworten müssen. Denn er hatte alle Ursache,

---

[1]) B. Seuffert, Geschichte der Deutschen Gesellschaft in Mannheim, Anzeiger für deutsches Alterthum, VI, 292; vgl. auch Minor, Schiller, II, 238.

[2]) Jonas, Schillers Briefe Nr. 95, Bd. I, 170 f.; vgl. auch die Anmerkung S. 485. Bei der ungefähren Datierung „Mitte Januar 1784" mag man es bewenden lassen, wiewohl ich den Brief mit Rücksicht auf Kleins Eile, fortzukommen, so früh wie möglich ansetzen möchte, etwa schon auf den 11. Januar. Dann könnte Klein natürlich bloss einer Fiesko-Probe, nicht der Aufführung beigewohnt haben.

von München schleunigst nach Wien weiter zu reisen, um dort entweder schon zum Schlusstermin der Pränumeration auf den „Spion“ oder doch bald danach einzutreffen. Das erste Stück, die Berichte von dem enthaltend, „was er im Monate Jenner 1784 ausspionirt hat,“ sollte, ohnehin etwas verspätet, am 15. Februar ausgegeben werden. In der vom 31. Jänner datierten Ankündigung ist das umfassende Programm der neuen Zeitschrift detailliert. Mit „durchdringendem Auge und offenem Ohre“ will der Spion in den grossen und kleinen Gesellschaften alle merkwürdigen Begebenheiten auffangen, er gedenkt die Theater, Ballhäuser, Kaffeestuben und Spazierplätze zu besuchen, in die geheimen Kabinette der Gelehrten, Professoren und Doktoren einzudringen und verspricht, was er ausspioniert, getreulich zu berichten. Aber so wenig äusserlich das Ausmass von mindestens sechs Bogen, das für jedes Stück geplant war, jemals erreicht wurde, so wenig entsprach der Inhalt den schönen Vorsätzen. Das konstatierte schon die zeitgenössische Kritik[1]), und das heftige Remonstrieren des Herausgebers bewies nur die Berechtigung der Ausstellungen. Dass die Originalität der Aufsätze nicht immer über alle Zweifel erhaben sei, war noch der geringste der Vorwürfe. Insbesondere gab aber die Nichtigkeit des Inhalts zu Klagen Anlass. Anekdotenklatsch und praktische Ratschläge für die Hauswirtschaft schienen von grösserer Wichtigkeit als etwa litterarische Ereignisse. So musste man sich über die „ranzigte und schmirkelnde Butter“ belehren lassen, die Nachricht vernehmen, dass einige Bäcker schädliches Zeug zu den Semmeln nehmen, und die Methode kennen lernen, Arsenik im Wein zu entdecken. Kaum auf einem höheren Niveau stehen Abhandlungen wie die über die Frage, warum in Wien kein grosser Luftballon steige, aber sie trägt wenigstens gleich dem Aufsatze über das Freimaurerwesen dem damaligen Tagesinteresse Rechnung. Grösseres Augenmerk wird sonst nur noch dem Theater zugewandt, ein Umstand, den man am liebsten auf Kleins Rechnung setzen möchte.

---

[1]) Real-Zeitung 1784, Nr. 11 und 16.

Mit einiger Sicherheit lässt sich aber bloss ein einziger Aufsatz dem Verfasser des „Rudolf von Habsburg“ zuweisen, eben der, welcher von derselben Materie handelt: „Ueber das Trauerspiel Rudolf von Habsburg, über das Urteil vom Ausschuss und über die Beantwortung desselben.“ Der Theaterausschuss hatte das fünfaktige „vaterländische Original-Trauerspiel“ in Prosa unter Ausstellung der Fehler zurückgewiesen, worauf der anonyme Verfasser scharf replizierte. Dies wird ihm von dem Rezensenten im „Spion“ streng verwiesen; der Ton sei schimpflich und beleidigend. Auf der anderen Seite wird der Autor indes gegen den Ausschuss in Schutz genommen und einer viel glimpflicheren Behandlung für würdig befunden; das Stück besitze Fehler, aber erwecke gleichwohl ein wahres tragisches Interesse. Dasselbe Wohlwollen gegenüber dem Anfänger, das selbst durch die strenge, vor nicht gar langer Zeit erschienene Rezension der „Räuber“ im Pfälzischen Museum hindurchleuchtet, ist auch in dieser Kritik unverkennbar. Hinsichtlich anderer Aufsätze theatralischen Inhalts muss dagegen die Frage nach dem Verfasser offen bleiben. Keinesfalls stammt die Besprechung des Decampschen Balletts „Leben und Tod Marlboroughs“ aus Kleins Feder, da der Dramaturgischen Fragmente „unseres berühmten Dramaturgen Schink“ darin (wie sonst noch öfter) mit dem Ausdruck des höchsten Respektes Erwähnung gethan wird. In eben diesen Dramaturgischen Fragmenten (II 374 ff.) ist aber ein heftiger Ausfall gegen Kleins bekannte, sich auf längst antiquierte Grundsätze stützende Beurteilung von Lessings Emilia Galotti zu finden. Desgleichen kann der höchst wertvolle Aufsatz „Ueber die Fuhrmannische Schauspielergesellschaft im Kärntnerthor-Theater“ nicht von Klein verfasst sein. Der Rezensent kennt auch das Repertoire und die Kräfte der Gensikeschen Gesellschaft, die vor der Madame Fuhrmannschen Truppe im Kärntnerthor-Theater spielte, und das war zu einer Zeit der Fall, in welcher Klein noch nicht in Wien weilte. Dass Schillers Räuber und Goethes Götz schon in der ersten Hälfte des Jahres 1783 durch Gensike auf die Wiener Bühne gebracht wurden, erfahren wir blos aus dieser Quelle.

So lässt sich, da die Beiträge nicht unterzeichnet sind, Kleins Anteil an dem „Spion in Wien“ im einzelnen nicht bestimmen. Dass er aber, wenn nicht der Herausgeber, so doch einer der Hauptredakteure war, geht aus der Thatsache hervor, dass eine (vielleicht fingierte) Zuschrift aus dem Publikum an ihn adressiert ist, was im anderen Falle keinen Sinn hätte. Es liegt ferner nahe, die Verzögerung im Erscheinen des dritten Stückes, nachdem bereits das zweite um einen Monat später (erst Ende März) herausgegeben worden war, mit Kleins Abreise von Wien in Zusammenhang zu bringen. Die Entschuldigung, dass der Herausgeber erkrankt sei, mag daneben immerhin begründet sein. Am 1. April 1784 ist Klein noch in Wien; da wird im Wienerblättchen annonciert, wer das Melodram Ino von Brandes zu verkaufen oder freundlichst auszuleihen gewillt sei, möge es an Professor Klein gelangen lassen. Etliche Wochen später nahm er einen Domizilswechsel vor; in der am 13. Mai in das Wienerblättchen eingerückten Ankündigung von Büchern, die in (gemeint ist wohl innerhalb) vier Wochen bei ihm abgeholt werden könnten, lautet seine Adresse: Löwelgasse im Ulenfeldischen Hause im dritten Stock. Aus irgend einem Grunde reiste er jedoch schon vor Ablauf der vier Wochen wieder ab. Anfangs Juni ist er in Mannheim, wo er mit Dalberg und Schiller in lebhaften Verkehr tritt. Erst im Oktober finden wir ihn wieder in Wien, und jetzt gelangt endlich das dritte Stück des „Spions“ zur Ausgabe; die Nachricht hiervon wird im Wienerblättchen vom 12. Oktober zugleich mit Kleins neuer Adresse bekannt gegeben: Unter den Tuchlauben im Schönbrunnerhause im vierten Stock. In der Nummer vom folgenden Tage bezeichnet sich Lippert gelegentlich einer Mitteilung über das Erscheinen eines im „Spion“ angekündigten Buches als den nunmehr einzigen Geschäftsträger des Blattes. Klein hat also seine Verbindung mit dem „Spion“ gelöst, und das wird auch die Ursache gewesen sein, weshalb kein weiteres Stück mehr herauskam, obwohl das Publikum dringend zur Erneuerung der Pränumeration auf ein Vierteljahr eingeladen und in Aussicht gestellt worden war, dass in Kürze drei

Stücke auf einmal erscheinen würden [1]). Klein, dessen Wiener Thätigkeit ein vorläufiges Ende gefunden hatte, kehrte abermals nach Mannheim zurück, wo in seinem Beisein am 6. Jänner 1785 die erste Aufführung seines Singspiels „Günther von Schwarzburg“ vor sich ging.

Nach Kleins eigener Angabe wäre er auch im Frühjahr 1785 in Wien gewesen, wo er indes um diese Zeit nicht nachweisbar ist. Vielleicht trügt ihn sein Gedächtnis, wenn er in jenem Vorberichte zu seinen erst nach Schillers Tode erschienenen dramaturgischen Schriften, worin er in etwas übertriebener Weise sein Verhältnis zu dem Dichter als ein besonders inniges darstellt, zum Schlusse berichtet: „Der Neid siegte über die Stimme und heissen Wünsche des Publikums. Schiller verliess Mannheim. Ich reiste zu derselben Zeit nach Wien. Wir nahmen weinend Abschied.“ Dass übrigens ihre Beziehungen zumindest im Jahre 1784 noch lange nicht den Namen einer aufrichtigen Freundschaft verdienten, geht aus der Thatsache hervor, dass Klein dem Dichter, der ihn in Bälde aus München zurückerwartete, offenbar weder eine Mitteilung von seiner Reise nach Wien noch von seiner Mitarbeiterschaft an dem „Spion“ machte und es nicht für nötig erachtete, in dieser Zeitschrift des Verfassers der „Räuber“, des „Fiesco“ und von „Kabale und Liebe“ auch nur mit einem Wort Erwähnung zu thun.

Mit Sicherheit ist Klein wieder im Sommer oder Herbst 1786 in Wien nachzuweisen. Ein interessantes Gespräch zwischen dem Professor Klein, „der sich fast ein Jahr hier aufhält“, und keinem Geringeren als dem Kaiser Joseph wird von unserer ständigen Quelle, dem Wienerblättchen, in der Nummer vom 28. Juni 1787 mitgeteilt. Es soll ungefähr folgenden Wortlaut gehabt haben:

K. Joseph: Mit was beschäftigen Sie sich itzt hauptsächlich?

---

[1]) Mit der Wochenschrift „Der Spion von Wien“, von der 1789 wieder nur ein Quartal (Februar bis April) herauskam, hatte Klein nichts mehr zu thun.

Pr. Klein: Mit Herausgabe des Werks: Leben und Bildnisse der grossen Deutschen. Ich unternahm das Werk, um etwas beyzutragen, dass der Geist der alten deutschen Biederkeit und Tapferkeit unter der Nation wieder erweckt werde.

K. Joseph: Da haben Sie viel zu thun.

Pr. Klein: Bessere Köpfe, als ich, thun nur was sie können.

K. Joseph: Unsere französierten Herren werden nicht viel Geschmack daran finden.

Pr. Klein: Und just sind die französierten die Klasse, von denen das Glück des Werkes abhängt.

K. Joseph: Schade wars der deutschen Litteratur und Sprache, dass der König von Pr. nicht viel daraus machte.

Pr. Klein: Deutschland hat seine Hoffnung auf Eure Majestät gesetzt, dass alles ersetzt werde.

K. Joseph: Ich sprach den König einst hierüber. Die deutsche Sprache, sagte er, ist nicht kultiviert, nur zu den gemeinsten Ausdrücken brauchbar, und die Deutschen hätten auch noch nichts besonders geleistet. Eure Majestät, erwiderte ich, haben doch als Deutscher zwölf Schlachten gewonnen.

An der Thatsache, dass dieses Gespräch wirklich stattgefunden hat und inhaltlich richtig wiedergegeben ist, lässt sich nicht zweifeln. Die darin vorgebrachten Ansichten sowohl Kaiser Josephs als Kleins, Friedrichs II. abfällige Meinung über die deutsche Sprache und Litteratur sind aus anderen Zeugnissen zur Genüge bekannt. Kleins deutschtümelnde Tendenzen treten in der That in seinem Prachtwerke „Leben und Bildnisse der grossen Deutschen“ deutlich zu Tage. Mit seinem Schlagworte von der Wiedererweckung der alten deutschen Biederkeit und Tapferkeit unter der Nation deckt sich dem Sinne nach der Appell an den Genius des Vaterlandes in der Vorrede; „Hauche dem Künstler und Schriftsteller den Geist des Mannes ein, dessen Bild er der Welt geben will. Lass auf ein schöpferisches Werde! die erhabenen Väter wieder aufleben, dass sie dastehen vor unseren Zeiten, und ihr belebender Atem in die Welt wehe, und die Enkel zu Thaten entflamme.“ Ferner legte Klein den Dramatikern die Bearbeitung vaterländischer Stoffe ans Herz und ging selbst

mit dem guten Beispiele voran, indem er zuerst den Fürsten Günther von Schwarzburg zum Helden eines Singspiels erwählte und sodann in einem Trauerspiele „Rudolf von Habsburg" gleichsam den Kommentar zu einer Preisausschreibung der Deutschen Gesellschaft auf das beste jambische Trauerspiel aus der deutschen Geschichte lieferte [1]). Dieses Stück, vorerst noch in Prosa, später jedoch versifiziert, las Klein wiederholt in der Deutschen Gesellschaft vor, auch in Gegenwart Schillers, und es ist zweifellos, dass dieser Einfluss im Verein mit jenem Wielands für die Annäherung an die regelmässige Weise der tragédie classique im Don Carlos entscheidend war. Für sein Leben gern hätte Klein aber sein Stück aufgeführt gesehen, und er machte verzweifelte Anstrengungen, die Bühnenleiter zur Annahme desselben zu bewegen. Schröder in Hamburg erklärte sich nur nach Vornahme einer Reihe, wie es scheint, durchgreifender Veränderungen hierzu bereit; Dalberg zog die Entscheidung in die Länge, indem er für den Augenblick eine Reise vorschützte und die Sache an den Theaterausschuss wies; da setzte der Verfasser auf das Wiener Nationaltheater seine letzte Hoffnung und beschloss, die Aufführung persönlich an Ort und Stelle zu betreiben. Allein was nach seiner Ansicht dem Stücke zur Empfehlung gereichte, der patriotische Stoff, sollte gerade einen Hauptgrund zur Ablehnung bilden. Wie erwähnt, war bereits 1784 ein von einem unbekannten Autor eingereichter „Rudolf von Habsburg" zurückgewiesen worden; aber schon im Jahre darauf liess sich der Ausschuss herbei, den „Rudolf von Habsburg" von F. A. C. Werthes auf die Bühne zu bringen (am 16. April zum erstenmale [2]). Dieses Stück missfiel derart, dass nicht daran zu denken war, so bald wieder einen neuen Rudolf von Habsburg aufzuführen.

---

[1]) Vgl. Minor, Schiller, II, 241; B. Seuffert, Schiller und Klein, in der Festschrift für Urlichs, Würzburg 1880, S. 227.

[2]) Vgl. Theodor Herold, Friedr. Aug. Clemens Werthes und die deutschen Zriny-Dramen. Münster 1898, S. 49 ff. Der Unsinn Wlassaks, der Werthes und Klein für dieselbe Person hält, ist schon dort S. 57 nach Gebühr gekennzeichnet.

Nachdem Klein durch etliche Monate hingehalten und von jedem einzelnen Ausschussmitgliede mit schönen Redensarten über sein gelungenes Trauerspiel abgespeist worden war, erhielt er auf sein Betreiben endlich eine offizielle Zuschrift, die ihn von dem mit Stimmenmehrheit gefassten Beschlusse der Ablehnung verständigte. Indem man dem Verfasser für sein Stück reichliches Lob spendete, konstatierte man anderseits, dass dafür weder Schauspieler noch Dekorationen vorhanden seien und, was noch schlimmer, auch kein Publikum. Sachlich wurden einige auffallende Unwahrscheinlichkeiten bemängelt. Auf das höchste erbost, veröffentlichte Klein nunmehr eine Flugschrift, worin er den ganzen Fall vor die Oeffentlichkeit brachte, und liess sie, wenn die angegebene Zahl richtig ist, in beiläufig 10000 Exemplaren verteilen. Der langatmige Titel lautet: Apellation an die gesunde Vernunft wider den kais. königl. Hoftheaterausschuss wegen einer schriftlichen satyrischen Erklärung desselben wider das hiesige Publikum, das k. k. Hoftheater und sich selbst; bey Gelegenheit eines demselben eingesendeten neuen ungedruckten Trauerspiels K. Rudolf von Habsburg von Anton Klein, der Philosophie und schönen Wissenschaften Professor etc. (folgen sämtliche Titel). Wien 1787 [1]). Indem der Verfasser darin die seinem Drama erteilten Lobsprüche als eine ernstgemeinte Kritik hinstellt und dagegenhält, was als Grund zur Ablehnung vorgebracht worden, gelingt es ihm leicht, den Ausschuss ad absurdum zu führen. Zugleich nimmt er, ein wenig prahlerisch, die Gelegenheit wahr, sich durch die Berufung auf das Urteil hervorragender Männer, die er allerdings zu nennen unterlässt, in das günstigste Licht zu setzen. Er beteuert, dass drei der besten Köpfe Deutschlands, welche selbst die vorzüglichsten Stücke geliefert hätten, dem „Rudolf von

[1]) Im Druck ist das Stück noch im nämlichen Jahre in Mannheim erschienen (zweite Auflage ebenda 1788). Wenn in der Flugschrift auch eine Ausgabe: Wien 1787 als erschienen angezeigt ist, so kann nur der Mannheimer Druck gemeint sein. Ebensowenig sind Kleins „Sämmtliche Gedichte in drey Theilen“, die darin angekündigt wurden, herausgekommen.

Habsburg“ grosse Wirkung nachgerühmt hätten. Der Bezug auf Schiller ist unverkennbar. Offenbar unwahr ist die weitere Angabe, Dalberg habe sich die Ehre der ersten Aufführung erbeten und als Belohnung die höchste Summe versprochen, die je für ein Stück von der Mannheimer Bühne gezahlt worden sei. Desgleichen ist kein wahres Wort an der Behauptung, dass auf Dalbergs Veranlassung bereits neue Dekorationen und Kleider angefertigt worden seien. Leider, so heisst es weiter, musste der Intendant verreisen, weshalb er gestattete, „es vorher wo anders spielen zu lassen“. Die unschuldige Lüge sollte eine etwaige Indignation darüber, dass er nicht gleich an das Wiener Nationaltheater gedacht habe, verhüten. Zweken einer billigen captatio benevolentiae dient auch der Panegyrikus auf die Wiener litterarischen Zustände. Denis und Mastalier, die ihm als Exjesuiten und Aufklärer nahestanden, bekommen ihr Teil des Lobes ebenso gut ab wie Sonnenfels und Ayrenhoff. Von dem letzteren heisst es in einer lächerlich überschwenglichen Weise, dass er „über die Schaubühne urteilet, wie noch wenige Deutsche urteilten, nachdem er der erste ein Lustspiel im eigentlichsten Verstande der deutschen Nation lieferte“. Das ist der mit Zinsen zurückgezahlte Dank dafür, dass Ayrenhoff sich in seiner Schrift gegen Schink des von dem Dramaturgen angegriffenen Klein angenommen hatte. In aufsteigender Linie macht Klein sodann auch vor Born, Swieten, Kaunitz und dem Kaiser selbst seine Reverenz. Dies politische Vorgehen hatte in der That den Erfolg, dass der Wiener Theaterausschuss, um seinen guten Willen zu zeigen, sich an die Mannheimer Intendanz mit der Bitte um ein gründliches und unparteiisches Urteil sowohl über den inneren Wert des Trauerspiels als dessen Brauchbarkeit für die Bühne wandte [1]). Dalberg, der das ungewöhnliche Ansuchen nicht wohl abschlagen konnte, erbat sich nun seinerseits von dem Mannheimer Theaterausschusse ein „auf Erfahrung, Kenntnisse und Empfindung gebautes

[1]) Martersteig, die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 89. Mannheim 1890, S. 345 ff.

Urteil“ bis längstens 9. Juli 1787. Daraufhin wurden von den Schauspielern Beck, Rennschüb und Beil Referate erstattet[1], worin neben den Vorzügen des Stückes auch alle Fehler und gegen die Aufführung sprechenden Momente aufgezählt wurden; das Urteil deckt sich zum Teil mit dem des Wiener Theaterausschusses. In der Sitzung vom 6. August 1787 fasste der Mannheimer Ausschuss ferner im Interesse der eigenen Bühne die Resolution: es sei dem Professor Klein die Versicherung zu geben, das Stück solle aufgeführt werden, sobald Schröder es auf die Bühne gebracht habe, und zwar mit den nämlichen Aenderungen. Die erste und einzige Mannheimer Aufführung des Dramas fand jedoch erst im Todesjahre Kleins statt, am 4. Februar 1810, die Wiener Bühne ist ihm überhaupt verschlossen geblieben. Unverrichteter Dinge kehrte Klein nach Hause zurück, und es scheint nicht, dass er in der Folge je wieder den Wiener Boden betreten hat. Nur eine Anzahl Freunde hatte er sich gewonnen, mit denen er zeitlebens einen allerdings nicht sehr regen Briefwechsel unterhielt. Einige wie Ayrenhoff, Sonnenfels, Blumauer, Alxinger und Ratschky, denen er sich besonders erkenntlich bezeigen wollte, liess er als auswärtige Mitglieder in die Deutsche Gesellschaft aufnehmen; ihre Bestätigung durch den Kurfürsten erfolgte am 3. Dezember 1787[2]. Namentlich Ayrenhoff legte auf diese Ehre um so grösseren Wert, je weniger Anerkennung er in der Heimat selbst fand. Als er in seinem letzten dramatischen Versuche, „Das neue Theater der Deutschen“ (1804) seiner Oppositionslust gegen den Shakespearismus und das Geniewesen, gegen Schiller, Iffland und Kotzebue noch einmal die Zügel schiessen liess, da bezeichnete er sich auf dem Titelblatte schlechtweg als „Mitglied der

---

[1]) Ihre Namen sind in dem Protokolle nachträglich getilgt worden, liessen sich jedoch leicht wiederherstellen. Offenbar wollte es sich Niemand mit dem einflussreichen Sekretär der Deutschen Gesellschaft verderben. Vgl. Martersteig 455.

[2]) B. Seuffert, Geschichte der Deutschen Gesellschaft in Mannheim, Anzeiger für deutsches Alterthum, VI S. 293.

kurpfälzisch deutschen Gesellschaft in Mannheim". Ein Exemplar der Farce liess er durch Retzer an Klein gelangen, allein es ist mehr als fraglich, ob er dem trotz seiner Hinneigung zum französischen Klassizismus gegen andere Richtungen concilianten Manne damit eine sonderlich grosse Freude bereitet hat.

Frau von Staëls Buch „De l'Allemagne" und Wilhelm Schlegel.

Von

Oskar Felix Walzel.

In seinem weitausgreifenden und feinsinnigen Aufsatze „Les origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIXe siècle" sucht Joseph Texte[1]) Vorläufer und Quellen von Frau von Staël's Buch „De l'Allemagne", dann die Wirkung des Werkes und die Ursachen dieser Wirkung schärfer zu umschreiben als die lange Reihe von Schriftstellern, die dem gleichen Problem vor ihm ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben. In der umfänglichen Litteratur seines Vorwurfes wohlbewandert, bricht er, nicht als erster, aber entschiedener, als irgend ein anderer, mit der falschen Auffassung, Frau von Staël habe den Franzosen den ersten Blick in deutsches Geistesleben gegönnt. Nimmermehr darf, wie es noch vor Kurzem geschah[2]), der Schlossherrin von Coppet zugeschrieben werden, dass sie als erste das Deutschland des 18. Jahrhunderts für Frankreich entdeckte. Unbestritten bleibt ihr der Ruhm, das erlösende Wort zur rechten Zeit gesprochen zu haben. „On ne peut pas dire assurément qu'un pareil livre devait être écrit, mais on peut affirmer qu'aucun n'est jamais venu mieux à son heure et n'a plus nettement répondu aux besoins d'une époque" [3]). So urteilt Texte; und ihm folgend stelle ich fest: nach einer Revolution, die den natürlichen Gang des französischen Geistes in Sachen

---

[1]) „Revue d'Histoire littéraire de la France", 15. Janvier 1898, p. 1—53.

[2]) Etwa von Georges Pellissier „Le mouvement littéraire au XIXe siècle." Paris 1889, p. 48. Vgl. auch L. P. Betz „Heine in Frankreich" (Zürich 1895), S. 270 f.: „Diese Legende wird noch weiter bestehen, solange sich Männer vom Fach auf deutscher und französischer Seite zu derselben bekennen."

[3]) A. a. O. p. 36.

der Kunst unterbrochen hatte, nimmt die Staël den Gedanken litterarischer und künstlerischer Gastfreundschaft aus der Rousseauzeit wieder auf. Sie gebietet über eine Fülle und Genauigkeit von Kenntnis, die nur durch die Emigration und nach der Emigration möglich waren. Die Emigranten Camille Jordan, Chênedollé, Gerando und insbesondere Charles von Villers sind, durch die Revolution nach Deutschland verschlagen, genaue Kenner der unfreiwillig gewählten neuen Heimat geworden. Diesen ihren besten Freunden schliesst sich Frau von Staël an, die von Napoleon aus Paris vertriebene Vertreterin französischer Kultur.

Das Buch „De l'Allemagne" ist die reife Frucht eines Baumes, dessen Wurzeln tief ins 18. Jahrhundert reichen, den jene Emigranten gehütet und gepflegt haben. Drum darf Texte das Werk auch mit einem Strom vergleichen, in den Hunderte von Zuflüssen sich ergossen haben: „Plus on lit ce livre, plus on se convainc qu'on se trouve en face d'une œuvre qui, certes, appartient à son auteur, mais à laquelle a travaillé une légion de collaborateurs obscurs et illustres [1]".

Zu den bekanntesten dieser Mitarbeiter zählt der Hausgenosse der Staël, der Hofmeister ihrer Söhne, der eine der beiden kritischen Führer deutscher Romantik, August Wilhelm Schlegel. Dass er neben dem Emigranten Villers starken Einfluss auf das Buch genommen hat, scheint sicher. Auch Texte huldigt dieser Anschauung. Ausdrücklich weist er indes auf widersprechende Urteile von Zeitgenossen aus dem Freundeskreise der Staël hin und wünscht grade um dieser Widersprüche willen eine genauere Erörterung der Frage, was die Staël dem Freunde dankt. Die deutsche Litteraturgeschichte schuldet die Beantwortung dieser Frage der Geschichte der Weltlitteratur. Denn es handelt sich nicht etwa blos um das geringfügige Problem, welche Stelle Schlegels Lehren neben den Forschungen von Villers und von seinen Genossen in der Quellengeschichte des Buches „De l'Allemagne" zukommt. Weit Grösseres liegt vor. Gewaltig hat

---

[1]) Ebenda.

das Werk der Staël auf französische Bildung und auf französisches Geistesleben gewirkt. Die französische Romantik der Victor Hugo, Gérard de Nerval, Nodier, Théophile Gautier baut auf der von Frau von Staël geschaffenen Grundlage weiter. Wer also in dieser Grundlage den Spuren Schlegels nachgeht, der betritt den sichersten Weg, den wir von deutscher zu französischer Romantik beschreiten können. Wenn anders die beiden gleichbenannten und doch wenig mit einander vergleichbaren litterarischen Revolutionsepochen ein Gemeinsames haben, wenn anders Beziehungen zwischen beiden jemals walteten, so kann der Historiker und der Philologe Unbestreitbares nur auf dem angedeuteten Wege feststellen, kann er nur von Schlegel durch das Buch der Staël zu Victor Hugo vorschreitend einen sicheren Pfad geschichtlicher Abhängigkeit eröffnen. Ich denke nur einen Teil des Weges zurückzulegen. Dem Geschichtschreiber französischer Litteratur bleibt es vorbehalten, das Deutschromantische der Staëlschen Ausführungen in seinem Einflusse auf die französische Romantik uns zu zeigen. Ich will nur festzustellen versuchen, was in dem genannten Buche als Eigentum der deutschen Romantik zu beanspruchen ist. Mit dem so herbeigeschafften und zurechtgemachten Materiale mag der Gesamtbau von anderer, kundigerer Hand vollendet werden.

Den Weg von der Staël zur französischen Romantik haben übrigens andere schon längst eröffnet. Texte[1]) bekennt, vielleicht zu vorsichtig: „De 1820 à 1848, nous avons emprunté à l'Allemagne quelques idées, mais nous lui avons emprunté surtout beaucoup de façons de sentir, et c'est notre cœur surtout que nous avons fait voyager au delà du Rhin“ — all dies natürlich unter dem Einflusse der Staël. Und ausdrücklich bezieht er sich bei dieser Beobachtung auf Victor Hugo's Wort, Frankreich sei der Kopf, Deutschland das Herz Europas, „L'Allemagne sent, la France pense“. Viel

[1]) A. a. O. p. 46.

schärfer indes trifft Brunetière[1]) das Entscheidende. Bekanntlich sucht man die Prinzipien der französischen Romantik, ihre Theorie und ihre Kritik, im „Globe“ und in Victor Hugo's Vorrede zu seinem Drama „Cromwell“. Der gelehrte Historiker französischer Kritik aber erklärt ausdrücklich: „La critique du Globe n'a guère fait que développer les idées de Mme. de Staël“; und ebenso: „La Préface de Cromwell ne contient rien, absolument rien, qui ne soit ailleurs, et notamment dans l'Allemagne de Mme. de Staël“. Bei Brunetière kann nachgewiesen werden, wie wohl sich die französischen Romantiker, und insbesondere Victor Hugo, bewusst waren, dass Frau von Staël zum erstenmal in Frankreich das Wort littérature romantique ausgesprochen hat. Endlich billigt Brunetière der Staël im Gegensatz zu den anderen Vorläufern der anticlassischen Wiedergeburt französischer Litteratur, im Gegensatz insbesondere zu Chateaubriand den entscheidenden Erfolg zu: „C'est bien elle qui a fait enfin triompher les modernes“.

Die Brücke von französischer Romantik zur Staël ist also längst geschlagen; es gilt den inneren Zusammenhang der Frau mit der deutschen Romantik aufzuzeigen, insbesondere mit dem Hauptvermittler dieser Gruppe, mit A. W. Schlegel.

* * *
*

I.

Merkwürdiger Weise widersprechen sich, wie ich schon oben andeutete, die zeitgenössischen Urteile über Schlegel's Verhältnis zum Buche der Staël. Auf der einen Seite erklärt Niebuhr: „Die grossen Fehlgriffe und Versehen bei einzelnen Notizen beweisen, dass das Buch nichts weniger als Schlegeln in ihrem Namen angehört. Er kann es nicht einmal vor dem Drucke eingesehen haben[2]). Und auf der

[1]) Ferdinand Brunetière „L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature“, Paris 1892, 1, 190.

[2]) „Lebensnachrichten“ 1, 579; vgl. Lady Blennerhassett „Frau von Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Litteratur“ 3, 388.

anderen Seite schreibt Heines bekannte Darstellung dem Romantiker den Löwenanteil zu. Am Anfange von Heines „Romantischer Schule“ heisst es: „In dem Getöse der verschiedensten Stimmen, die aus diesem Buche hervorschreien, hört man doch immer am vornehmlichsten den feinen Diskant des Herrn A. W. Schlegel.“ Freilich fügt er diesmal hinzu: „Wo sie ganz selbst ist, wo die grossfühlende Frau sich unmittelbar ausspricht mit ihrem ganzen strahlenden Herzen, mit dem ganzen Feuerwerk ihrer Geistesraketen und brillanten Tollheiten: da ist das Buch gut und vortrefflich. Sobald sie aber fremden Einflüsterungen gehorcht, sobald sie einer Schule huldigt, deren Wesen ihr ganz fremd und unbegreifbar ist, sobald sie durch die Anpreisung dieser Schule gewisse ultramontane Tendenzen befördert, die mit ihrer protestantischen Klarheit in direktem Widerspruche sind: da ist ihr Buch kläglich und ungeniessbar.“ Natürlich wird hier auf die Parteidoktrin des Romantikers Schlegel hingedeutet. Ins Komische verzerrt erscheint dasselbe Urteil in den „Geständnissen“ wieder. Wenn Heine dort das Werk der Staël mit der Germania der Tacitus vergleicht, wenn er beiden Schriften die Tendenz unterlegt, sie wollten durch eine Apologie der Deutschen eine indirekte Satire gegen die eigenen Landsleute liefern, so lässt er hier Frau von Staël nach Deutschand flüchten, um Materialien zu sammeln „zu dem berühmten Buche, das den deutschen Spiritualismus als das Ideal aller Herrlichkeit feiern sollte, im Gegensatz zu dem Materialismus des imperialen Frankreichs“. Und er setzt, jetzt viel höhnischer, fort: „Hier bei uns machte sie gleich einen grossen Fund. Sie begegnete nämlich einem Gelehrten, namens August Wilhelm Schlegel ... Er wurde ihr getreuer Cicerone und begleitete sie auf ihrer Reise durch alle Dachstuben der deutschen Litteratur.“ Und dann schildert Heine, wie sie die deutschen Litteraten Revue passieren lässt und sie ausfragt, und wie der getreue Schlegel die Antworten hastig in sein Notizenbuch einzeichnet. Gewiss hat Heine sich die Feder von seinem Hasse gegen Schlegel führen lassen. Allein jeglicher Beachtung unwert scheint mir seine Ansicht

nicht. Seine litterarischen Ausführungen entbehren nie eines wahren Kerns, wenn sie ihn auch kraus umhüllen[1].

Immerhin bleibt ein schier unvereinbarer Gegensatz zwischen Niebuhrs und Heines Urteil bestehen. Neben ihnen darf wohl auch einer, freilich verschleierten Stimme aus der nächsten Umgebung W. Schlegels Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die Art und Weise, in der sein Bruder Friedrich von dem Buche spricht, lässt ihn eher als Gesinnungsgenossen Niebuhrs erscheinen. Oder hätte er, wenn ihm Wilhelm als Souffleur erschienen wäre, unzufrieden mit dem Buche, wie er war, für den Bruder kein Wort des Vorwurfs übrig gehabt und sich nur über Frau von Staël beklagt? Den 17. Januar 1813 schreibt er: „Das gewisse Buch kann ich nicht ohne einigen Unwillen durchblättern. Denn die absichtliche Art, mit der man mich besonders in den Hintergrund geschoben, hätte ich doch nicht erwartet, ich hätte ihr nicht diesen Grad von Undankbarkeit zugetraut." Friedrich Schlegel scheint mit jenem „man" weit eher auf die auch sonst von ihm befehdeten Schildknappen der Staël, etwa auf Benjamin Constant zu deuten. Und vollends macht er, noch im August 1815, nur der Staël einen Vorwurf aus der Charakteristik, die Oesterreich (I, 6. 7) in ihrem Buche gefunden hat: „Wie wird es nun die Staël mit unsern Landsleuten aus Oesterreich in Italien halten? Wird sie sie sehen können? Freilich hat sie es mit dem Urteil über und gegen Oesterreich in Ihrem Buche etwas arg getrieben"[2]. Sicher hätte Friedrich Schlegel damals wenigstens noch seine Ansicht in ganz andere Worte gekleidet, wenn auch ihm am vernehmlichsten der feine Diskant seines Bruders aus dem Buche entgegen geklungen hätte. Seinem schwerwiegenden Urteile uns fügend, könnten wir nur das wohlerwogene Verdict Lady Blennerhasseffs verschärft und verstärkt zu unserem eigenen machen, dass Novalis' unvergesslicher Ausspruch:

---

[1]) Heine, ed. Elster 5, 216; 6, 23 f.

[2]) „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm", Berlin 1890, S. 539, 554. Vgl. auch Ed. Wertheimer „Mme. de Staël in Wien", Neue freie Presse 1894 Nr. 10684.

„Man kann nur werden, insofern man schon ist,“ von der Staël Beziehungen zu A. W. Schlegel gelte[1].

Der Tenor von Friedrich Schlegels Klagen, ja sogar Niebuhrs Vermutung, dass Wilhelm Schlegel das Buch nicht einmal vor dem Drucke eingesehen habe, beides scheint seine Bestätigung in einem Ausspruche Goethes zu finden. Friedrich Förster[2]) berichtet von einem Gespräche mit Goethe aus dem Jahre 1829; Goethe führt unglückliche Uebersetzungen seines „Faust“ vor. Er stellt den Worten „Misshör' mich nicht, du holdes Angesicht“ die Paraphrase der Staël gegenüber: „Nem' interprite pas mal, charmante créature!“ Dann aber heisst es: „Auch hätte Freund August Wilhelm von Schlegel das lächerliche Missverständnis beseitigen können, welches dadurch veranlasst wird, dass Frau von Staël die Worte Gretchens, als sie in der Kirche ohnmächtig niedersinkt und ausruft: „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ übersetzt:

---

[1]) A. a. O. 3, 387. Am weitesten geht neuerdings A. Strindberg (Magazin für Litteratur 1893, 62, 58f. und 71—75); er führt ohne weiteres die litterarischen Verdienste der Staël auf W. Schlegel zurück und benutzt diese Behauptung zu dem Nachweise, dass die Frauen den Männern im Intellektuellen nicht ebenbürtig seien. — Um anderen eine unnötige Mühe zu ersparen, betone ich ausdrücklich, dass die in W. Schlegels Nachlasse erhaltenen Briefe, die Frau von Staël im Jahre 1813 an ihn gerichtet hat, uns keine Aufschlüsse über seinen Anteil am Buch „De l'Allemagne“ geben (vgl. A. Klette's „Verzeichnis der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Briefsammlung“, Bonn 1868, Nr. 99). Ein paarmal erzählt sie von dem grossen buchhändlerischen Erfolge. Und nur einmal, den 9. November, in einem sehr erregten Schreiben, das dem Freunde Lieblosigkeit vorwirft, spricht sie beiläufig die uns wenig fördernden Worte aus: „J'ai publié ce livre où tout vous rappelle à moi. L'édition a été enlevée en trois jours — mais que m'importe à qui en parler. — Vous avez bien fait d'être mal pour moi les derniers tems de notre séjour ensemble. Jamais sans cela je n'aurais pu vous quitter — j'ai tant perdu en vous perdant“ u. s. w. — Wie in allem hat Lady Blennerhassett auch in der Verwertung dieser Briefe Erschöpfendes und Abschliessendes geboten. — Auch W. Schlegels Anzeige der „Corinne“ (Sämtl. Werke 12, 188) bietet uns nichts Förderliches.

[2]) „Goethes Gespräche“ ed. W. Frh. v. Biedermann 7, 157. Bei Frau v. Staël heisst es: „N'interprète pas mal ce que je dis, charmante créature.“ Andere Urteile Goethes bei Lady Blennerhassett 3, 388 f.

„Ma voisine, une goutte!“ als ob Gretchen die Nachbarin um ihre Brantweinflasche anspräche, nicht um das Riechfläschchen.“ Gewiss hätte Schlegel ein solches Versehen nicht durchgehen lassen! Hat er also das Buch vor dem Drucke nicht eingesehen? Doch wohl! — Denn der unzuverlässige Förster scheint sich böse verhört zu haben. Frau von Staël mindestens kennt jene alkoholische „goutte“ nicht. In ihrer Uebersetzung heisst es nach der Chorzeile: „Quid sum miser tunc dicturus?“ nur noch: „Marguerite crie au secours, et s'évanouit (II, 23).

Mag indessen auch dieser Beleg in nichts zerfallen, wir brauchen doch nicht weit umzuschauen, um durchaus unschlegelische Ansichten im Buche der Staël zu finden; und zwar vor allem in den deutscher Litteratur gewidmeten Kapiteln.

Jugendliche Litteraten, die in gemeinsamem Bestreben neue Kunstideen durchsetzen wollen, werden alsbald zu mehr oder minder einseitigem Urteile über die neben ihnen bestehenden Dichter und Schriftsteller gedrängt. Mit einer zuweilen forcierten Begeisterung huldigt man einigen Wenigen, die sich dann schlechterdings in die Rolle führender Meister finden müssen; und, wie um sich für das viele Lob zu entschädigen, das dem kampflustigen Munde zu Gunsten dieser Meister entströmt, schlägt man auf die übrige Sippe desto kräftiger los. Diese charakteristische Eigenheit aller litterarischen, ja aller künstlerischen Revolutionsparteien ist so offenkundig, dass Beispiele und Belege kaum nötig sein dürften. Der Sturm und Drang der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts huldigt seinem Rousseau, seinem Klopstock, gelegentlich auch seinem Lessing. Gegen Wieland und seine Gruppe, gegen Nicolai und die Rationalisten spitzt er um so schärfere Pfeile. Aehnliches liesse sich vom jungen Deutschland erzählen. Und auf die zahllosen Belege aus jüngster Zeit sei hier nur hingedeutet. Von der Romantik und insbesondere von der älteren romantischen Schule wissen wir vollends ganz genau, wen sie hochschätzt, und wen sie verachtet. Ein guter Teil des von ihr aufgewendeten Geistes

und Witzes diente ausschliesslich dem Behufe, ihre Parteistellung bis ins Kleinste zu verdeutlichen. Der Kampf für diese und gegen jene war ihr Selbstzweck; für den strammen Drill romantischer Parteidoktrin kenne ich keinen glänzenderen Beleg, als das Missbehagen des Weltumseglers Chamisso, der, als Glied einer von Kotzebues Sohne geleiteten Expedition, das romantische Gewissen einstiger, längstentwichener Frühzeit durch die Lobesworte bedrängt sieht, die man in fernen Weltteilen pflichtschuldigst ihm gegenüber dem weitberühmten, von der Romantik bestgehassten Dichter von „Menschenhass und Reue“ zollt[1]). Uns aber ist diese Parteidoktrin strammsten Drilles ein willkommener und bequemer Massstab, um das romantische Gewissen der Staël zu prüfen. Und siehe: es besteht nicht!

Wie der Sturm und Drang hat auch die ältere Romantik den Dichter Wieland zur Zielscheibe ihres Spottes genommen. Von dem Gelehrten Wieland hatte sie genug zu lernen gehabt. Frech eröffnet der Reichsanzeiger des „Athenäums“ einen concursus creditorum über die Poesie des Hofrats Wieland in Weimar und möchte den Herren Lucian, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crebillon, Hamilton, dann einem Horaz, Ariost, Cervantes und Shakespeare ihr Eigentum aus der Masse Wielandscher Dichtung zurückerstatten. „Mattherzige Schlaffheit und manirirte Nachahmerey“ sind die mildesten Worte, die W. Schlegel[2]) für den Dichter des „Oberon“ übrig hat. Frau von Staël urteilt von demselben „Oberon“: „Quoiqu' il y ait des longueurs dans ce poëme, il est impossible de ne pas le considérer comme un ouvrage charmant“ (II, 12). Sie billigt ihm eine ganz eigene Art zu, phantastische Bildungen mit wahrem

---

[1]) Chamisso an Hitzig, 27. September 1815. (Werke 6³, 23).

[2]) Vgl. W. Schlegels „Sämtliche Werke“ 8, 49 und seine Berliner „Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst“ (ed. J. Minor. DLD 17/19), 2, 92, 35. — Weder hier noch im folgenden fühle ich mich berufen, vollständige Regesten romantischer Urteile über die einzelnen Schriftsteller zu geben und verweise ein für allemal auf die Angaben Hayms und Kobersteins.

Gefühle zu binden. Und ausdrücklich erhebt sie gegen die Romantiker Einsprache: „Les nouveaux écrivains . . . ont été souvent injustes envers Wieland: c'est lui dont les ouvrages, même dans la traduction, ont excité l'intérêt de toute l'Europe" (II, 4).

Ebensowenig, wie in Sachen Wielands bezeugt sich Frau von Staël in dem Urteile über Kotzebue als geschworene Parteigängerin der Romantik. Sie widmet ihm wiederholt ausführliche Betrachtungen. Rückhaltslos erkennt sie ihm ausgezeichnete Beherrschung der Theatereffecte zu. „Si le talent théâtral de Kotzebue, unique en Allemagne, pouvait être réuni avec le don de peindre les caractères tels que l'histoire nous les transmet, et si son style poétique s'élevait à la hauteur des situations dont il est l'ingénieux inventeur, le succès de ses pièces serait aussi durable qu'il est brillant" (II, 25). Ich brauche die Belegstellen nicht anzuführen, wenn ich behaupte, dass die Romantik und insbesondere der Verfasser von „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue", W. Schlegel selbst, diesem günstigen Urteile nie zugestimmt hätten. Dass dieses Urteil die Staël in Gegensatz zu ihrem Freunde bringt, hat man längst bemerkt. Erklärt sie doch selbst mit unverkennbarer Beziehung auf Schiller und auf die Romantiker, die gegen Kotzebue Schulter an Schulter kämpfen: „Quelques écrivains allemands n'ont pas été justes, ce me semble, envers le talent dramatique de Kotzebue." Noch deutlicher kennzeichnet sich die Absicht ihrer Bemerkungen über den Lustspieldichter Kotzebue (II, 26). Auch hier rühmt sie seine Bühnenkenntnis, seine schlagenden Situationen; ja sie fügt hinzu: „Depuis quelque temps on a prétendu que pleurer ou rire ne prouve rien en faveur d'une tragédie ou d'une comédie. Je suis loin d'être de cet avis. Le besoin des émotions vives est la source des plus grands plaisirs causés par les beaux arts." Unzweideutig plädiert sie hier für den „nassen Jammer", den Schiller und die Romantiker Kotzebue vorwerfen, rechtfertigt sie die Thränenfluten, die sich der deutsche Philister bei Kotzebues Dramen gönnte.

Und sie verteidigt Kotzebue mit den eignen Waffen der Romantik, die dem Tragikomischen nach dem Muster Shakespeares und der Spanier huldigte, wenn sie vorbringt: „Le véritable talent consiste à composer de manière qu'il y ait dans le même ouvrage, dans la même scène, ce qui fait pleurer ou rire même le peuple, et ce qui fournit aux penseurs un sujet inépuisable de réflexion.“ Gleichwohl lenkt auch sie in das Urteil Schillers und der Romantik ein, wenn sie den Stücken Ifflandscher Richtung vorwirft: „Il y a trop souvent des jeunes gens endettés, des pères de famille qui se dérangent. Les leçons de morale ne sont pas du ressort de la comédie.“ Stimmt das nicht zu Schillers Spotte: „Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren, und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist?“ Und zu Schlegels ironischem Preise Kotzebues:

„Vom Idealen schwatzt man viel und Edeln,
Du aber weisst bei menschlichen Gebrechen,
Vergiften, Lügen, Rauben, Jungfern-Schwächen,
Das Edle noch durchs kleinste Loch zu fädeln.

Was sag' ich erst vom edeln Geldvertrödeln?
Von edlen Fluchen? Tabakspfeifenbrechen?
Ja deine Feinde selber müssen sprechen,
Dass edel selbst bei Dir die Hunde wedeln!

Ja noch einen Schritt näher an Schlegel heran tritt die Staël bei der Besprechung von Kotzebues „Johanna von Montfaucon“. Die „Ehrenpforte“ schmiedet gegen das Stück ein spitzes Distichon:

„Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! Mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.“

Die Staël aber schildert Schlegels Freundin Unzelmann als Johanna: „Tour à tour guerrière et désespérée, son casque ou ses cheveux épars servaient à l'embellir; mais les situations de ce genre prêtent bien plus à la pantomime qu' à la parole, et les mots ne sont là que pour achever les gestes“. Auch sie hätte also die Worte des Stückes gerne vermisst. Um so selbständiger ist ihr günstiges Urteil über „Rollas Tod“, und sie setzt sich mit ihm in völligen Gegen-

satz zu Schlegels abfälliger Kritik der Berliner Aufführung von 1802. Dem zweiten Akte der „Hussiten in Naumburg" schreibt sie grösstes Bühneninteresse zu, während Schlegel fleht: „Vor ihnen woll' uns gnädig Gott bewahren[1])".

Die Ursache ihres Eintretens für Kotzebue ist leicht erkennbar. Eben der „grand intérêt théâtral", den er zu erregen weiss, eben die treffsichere Bühnentechnik des Mannes hat das Herz der Französin gewonnen, ebenso wie eine neuere Kritik die französische Bühnenkunst gerechter beurteilt, dem deutschen Dramatiker wohlwollender gegenübersteht, als die Romantik. Eine Stütze ihrer Ansicht fand die Staël bei Villers, der im Jahre 1809 offen für Kotzebue in die Schranken getreten war[2]). Der Gewährsmann Villers hat zum mindesten in diesem Falle den Gewährsmann Schlegel geschlagen.

Ein wenig anders als mit Wieland und Kotzebue verhält sich's mit Goethe. Die Romantik hat von Anfang an Goetheverehrung sich zum Hauptprogrammpunkte gesetzt. Und auch Frau von Staël huldigte dem Dichter, an den sie zu Anfang des Jahres 1804 die Worte richtete: „Vous devez croire que mon premier désir en venant en Allemagne est de vous connaître et de m'honorer de votre bienveillance[3])". Allein Goethe war mit ihrem Urteil wenig zufrieden; und mit Recht durfte er sagen, dass sie ihm nicht nachkommen

---

[1]) Schiller: „Shakespeares Schatten" V. 25 f. (= Xenion 511). Schlegel: „Sämtliche Werke" 2, 267. 277 (S. 29 über „Johanna") zitiert von Schlegel selbst in den Wiener Vorlesungen 6, 425). 9, 224 ff.

[2]) Texte a. a. O. S. 19, wo allerdings der Uebereinstimmung mit Frau von Staël nicht gedacht wird. Vgl. auch ihren Brief an Villers vom 19. November 1803 (Briefe von Benj. Constant — Görres — Goethe . . . Auswahl aus dem handschriftlichen Nachlasse des Ch. de Villers, ed. M. Isler, Hamburg 1879, S. 293): „Ce Kotzebue est notre Sedaine, mais plus philosophe; il entend à merveille les effets de théâtre." Vgl. übrigens auch Th. Süpfle, „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich" (Gotha 1886—90) 2, 1, 77 f. und W. Schlegels „Werke" 12, 53.

[3]) Vgl. Blennerhassett 3, 28; Goethes „Gespräche" 3, 128, Nr. 609.

könne und seine Sachen in ihrer Darstellung fragmentarisch erschienen. Freilich war auch das romantische Urteil allmählich von der Höhe herabgestiegen, auf der Friedrich Schlegel den „Wilhelm Meister“ als eine der drei grössten Zeittendenzen feiern konnte[1]). Immerhin bleibt ein ziemlich unverdächtiges Zeugnis bestehen, dass die Staël selbst sich nicht vermass, mit der Goetheverehrung der Romantiker zu wetteifern. Nur den Schlegelschen Kreis kann sie meinen, wenn sie erklärt: „L'admiration pour Goethe est une espèce de confrérie dont les mots de ralliement servent à faire connaître les adeptes les uns aux autres“ (II, 7). Ironisch aber fügt sie hinzu, die Fremden die ihn auch bewundern wollten, würden mit Hohn zurückgewiesen, wenn sie durch leise Einschränkungen selbständige Prüfung verrieten. Zu kurz gekommen ist in ihrer Darstellung vor allem der „Wilhelm Meister“, „ouvrage très-admiré en Allemagne, mais ailleurs peu connu“. (II, 28.) Sie, die als echte Schülerin ihres Landsmannes Rousseau den „Werther“ gegen die Abneigung des reifen Goethe eifrig in Schutz nimmt, spricht dem „Meister“ nur anziehende Einzelbilder, hübsche, geistreiche Episoden zu, empfindet lediglich Mignons Gestalt nach und versteigt sich zu dem schiefen Urteil: „Le héros est un tiers importun, qu'il a mis, on ne sait pas pourquoi, entre son lecteur et lui“. Wenn schon diese Urteile den romantischen Verherrlichungen des Romans ins Gesicht schlagen, so deutet sie selbst ausdrücklich ihre, romantischer Auffassung entgegengesetzte Anschauung an: „On aperçoit dans „Wilhelm Meister“ le système singulier qui s' est développé depuis quelque temps dans la nouvelle école allemande. Les récits des anciens, et même leur poëmes, quelque animés qu'ils soient dans le fond, sont calmes par la forme; et l'on s'est persuadé que les modernes feraient bien d'imiter la tranquillité des écrivains antiques; mais en fait d'imagination, ce qui n'est commandé que par la théorie ne

[1]) In dem berühmten und oft zitierten Satze des Athenäum-Fragments Nr. 216: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die grössten Tendenzen des Zeitalters.“

réussit guère dans la pratique. S'il s'agit d'événements tels que ceux de l' „Iliade“, s'ils intéressent d'eux-mêmes, et moins le sentiment personnel de l'auteur s'aperçoit, plus le tableau fait impression: mais si l'on se met à peindre les situations romanesques avec le calme impartial d'Homère, le résultat n'en saurait être très-attachant“. Das heisst: Dem Dichter des „Meister“ wird seine Objectivität, seine klassische „Teilnahmslosigkeit“ — wie man wohl gesagt hat — zum Vorwurf gemacht. Goethes Roman ist ihr zu homerisch. Grade in diesem Vorwurf offenbart sich ein fundamentaler Gegensatz zu romantischer Auffassung, zur Auffassung insbesondere der Schlegelschen Schule; und nicht umsonst wendet sich die Staël gerade an dieser Stelle ausdrücklich gegen die „nouvelle école allemande“. Nur ein Kurzsichtiger erblickte hier lediglich einen Einwand gegen Goethes Classicismus. Man muss Friedrich Schlegels Aeusserungen über den „Meister“ sich vor Augen halten, um den Angriff der Staël zu würdigen. Hatte doch Friedrich gerade im Hinblick auf den Roman Goethes von „absoluter Identität des Antiken und Modernen“ gesprochen. Wenn der Staël sich die ganze Dichtung in zusammenhanglose Episoden auflöst, so überträgt Fr. Schlegel seine Ansicht vom homerischen Epos auf den „Meister“ und findet da wie dort Alles bis in die kleinsten Teile durch und durch wie in einem lebenden Wesen organisiert, so dass jeder notwendige Teil des einen und unteilbaren Romans ein System für sich sei. Immer mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, immer mehr geistigen Zusammenhang möchte er entdecken. Insbesondere aber hat er aus der homerischen Teilnahmslosigkeit Goethes, der „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint“, seinen Begriff von romantischer Ironie abgeleitet. Die Stimmung, die er auf diesen Begriff hinzielend dem „Meister“ zuschreibt, die „Stimmung, welche Alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität“, sie bildet das Angriffsobject der Staël. Dass

Schlegel dieselbe Stimmung in Homer findet, hat Haym zur Genüge gezeigt [1]).

Ebensowenig wie dem „Meister“ ist die Staël dem Epos „Hermann und Dorothea“ gerecht worden. Epos werde die Dichtung in Deutschland nur Dank der grenzenlosen Goethebewunderung genannt. „En fait de poëme épique“, fügt sie hinzu, „il me semble qu'il est permis d'exiger une certaine aristocratie littéraire; la dignité des personnages et des souvenirs historiques qui s'y rattachent peut seule élever l'imagination à la hauteur de ce genre d'ouvrage“ (II., 12). Welch ein Abstand zwischen diesem Theorem, das der „Henriade“ Voltaire's auf den Leib geschnitten ist, und den Huldigungsworten, die W. Schlegels berühmte Rezension dem „vollendeten Kunstwerk im grossen Stil“ widmet. Nicht blos die Romantik indes, auch der von Frau von Staël zitierte und gepriesene Humboldt hat sich für sie umsonst bemüht. Seine Kritik des Epos, „un ouvrage qui contient les remarques les plus philosophiques et les plus piquantes“, hat auf ihr Urteil nicht abgefärbt [2]).

Grade also im Urteile über die beiden Dichtungen, denen die ältere Romantik ihre stärkste Aufmerksamkeit schenkt, an denen sie einen guten Teil ihrer Theorie exem-

---

[1]) Zur Erläuterung der Andeutungen des Textes verweise ich auf Haym's „Romantische Schule“ S. 250ff., insbes. S. 259 und auf meine Darstellung in Kürschner's „Deutsche National-Litteratur“ 143, XXX. XXXV. Dass die Romantik zur Zeit, da die Staël schrieb, auch schon abfällige Urteile über den „Meister“ gefällt hatte, kommt wohl nach der ganzen Formulierung des Staël'schen Urteils nicht in Betracht. Wenn Novalis den Roman „gewissermassen durchaus prosaisch und modern“ findet (vgl. Haym S. 381), so hat er ihm sicher nicht vorgeworfen, zu homerisch zu sein. Wie wenig Sinn die Frau für romantische Ironie hat, ergeben ihre Ausführungen: III, 20. IV, 11.

[2]) Vgl. Haym S. 173. Leitzmann veröffentlichte jüngst in der Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte, N. F. 7, 268—291 den französisch geschriebenen Auszug, den Humboldt selbst für Frau v. Staël aus seinem Buche über „Hermann und Dorothea“ veranstaltet hatte. Auf ihr Gesamturteil über die Dichtung ist es ohne Einfluss gewesen. Ob und inwiefern sie einzelne Sätze Humboldts aufnimmt, habe ich hier nicht zu untersuchen.

réussit guère dans la pratique. S'il s'agit d'événements tels que ceux de l' „Iliade", s'ils intéressent d'eux-mêmes, et moins le sentiment personnel de l'auteur s'aperçoit, plus le tableau fait impression: mais si l'on se met à peindre les situations romanesques avec le calme impartial d'Homère, le résultat n'en saurait être très-attachant". Das heisst: Dem Dichter des „Meister" wird seine Objectivität, seine klassische „Teilnahmslosigkeit" — wie man wohl gesagt hat — zum Vorwurf gemacht. Goethes Roman ist ihr zu homerisch. Grade in diesem Vorwurf offenbart sich ein fundamentaler Gegensatz zu romantischer Auffassung, zur Auffassung insbesondere der Schlegelschen Schule; und nicht umsonst wendet sich die Staël gerade an dieser Stelle ausdrücklich gegen die „nouvelle école allemande". Nur ein Kurzsichtiger erblickte hier lediglich einen Einwand gegen Goethes Classicismus. Man muss Friedrich Schlegels Aeusserungen über den „Meister" sich vor Augen halten, um den Angriff der Staël zu würdigen. Hatte doch Friedrich gerade im Hinblick auf den Roman Goethes von „absoluter Identität des Antiken und Modernen" gesprochen. Wenn der Staël sich die ganze Dichtung in zusammenhanglose Episoden auflöst, so überträgt Fr. Schlegel seine Ansicht vom homerischen Epos auf den „Meister" und findet da wie dort Alles bis in die kleinsten Teile durch und durch wie in einem lebenden Wesen organisiert, so dass jeder notwendige Teil des einen und unteilbaren Romans ein System für sich sei. Immer mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, immer mehr geistigen Zusammenhang möchte er entdecken. Insbesondere aber hat er aus der homerischen Teilnahmslosigkeit Goethes, der „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint", seinen Begriff von romantischer Ironie abgeleitet. Die Stimmung, die er auf diesen Begriff hinzielend dem „Meister" zuschreibt, die „Stimmung, welche Alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität", sie bildet das Angriffsobject der Staël. Dass

Schlegel dieselbe Stimmung in Homer findet, hat Haym zur Genüge gezeigt[1]).

Ebensowenig wie dem „Meister“ ist die Staël dem Epos „Hermann und Dorothea“ gerecht worden. Epos werde die Dichtung in Deutschland nur Dank der grenzenlosen Goethebewunderung genannt. „En fait de poëme épique“, fügt sie hinzu, „il me semble qu'il est permis d'exiger une certaine aristocratie littéraire; la dignité des personnages et des souvenirs historiques qui s'y rattachent peut seule élever l'imagination à la hauteur de ce genre d'ouvrage“ (II., 12). Welch ein Abstand zwischen diesem Theorem, das der „Henriade“ Voltaire's auf den Leib geschnitten ist, und den Huldigungsworten, die W. Schlegels berühmte Rezension dem „vollendeten Kunstwerk im grossen Stil“ widmet. Nicht blos die Romantik indes, auch der von Frau von Staël zitierte und gepriesene Humboldt hat sich für sie umsonst bemüht. Seine Kritik des Epos, „un ouvrage qui contient les remarques les plus philosophiques et les plus piquantes“, hat auf ihr Urteil nicht abgefärbt[2]).

Grade also im Urteile über die beiden Dichtungen, denen die ältere Romantik ihre stärkste Aufmerksamkeit schenkt, an denen sie einen guten Teil ihrer Theorie exem-

---

[1]) Zur Erläuterung der Andeutungen des Textes verweise ich auf Haym's „Romantische Schule“ S. 250 ff., insbes. S. 259 und auf meine Darstellung in Kürschner's „Deutsche National-Litteratur“ 143, XXX. XXXV. Dass die Romantik zur Zeit, da die Staël schrieb, auch schon abfällige Urteile über den „Meister“ gefällt hatte, kommt wohl nach der ganzen Formulierung des Staël'schen Urteils nicht in Betracht. Wenn Novalis den Roman „gewissermassen durchaus prosaisch und modern“ findet (vgl. Haym S. 381), so hat er ihm sicher nicht vorgeworfen, zu homerisch zu sein. Wie wenig Sinn die Frau für romantische Ironie hat, ergeben ihre Ausführungen: III, 20. IV, 11.

[2]) Vgl. Haym S. 173. Leitzmann veröffentlichte jüngst in der Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte, N. F. 7, 268—291 den französisch geschriebenen Auszug, den Humboldt selbst für Frau v. Staël aus seinem Buche über „Hermann und Dorothea“ veranstaltet hatte. Auf ihr Gesamturteil über die Dichtung ist es ohne Einfluss gewesen. Ob und inwiefern sie einzelne Sätze Humboldts aufnimmt, habe ich hier nicht zu untersuchen.

plificiert hat, grade hier geht die Staël ihre eignen Wege. Um so auffallender bleibt es, dass sie bei anderen Schöpfungen Goethes sich gern an Wilhelm Schlegel anschliesst. Wenn sie von Goethes Elegien spricht (II, 13), gedenkt man unwillkürlich der einsichtigen Kritik des jugendlichen Rezensenten von Schillers „Horen". Was sie an gleicher Stelle (und II, 22 am Ende) über Goethes Verhältnis zur Natur sagt, erinnert an romantische Aussprüche, ebenso wie an Schillers Abhandlung von sentimentalischer Dichtung. Auch ihre Betrachtung von Goethes Dramen lehnt sich enge und gelegentlich bis ins einzelne Wort an den Wiener Vorleser an, im Guten, wie im Bösen. Ihr abfälliges Urteil über die der Bühne bestimmten Stücke Goethes (II, 21), stimmt zu Schlegels kühlem Berichte von „Clavigo" und „Stella"; und sein Verdikt, „dass Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht ebensoviel theatralisches Talent besitzt", kehrt in wiederholten Paraphrasen bei ihr wieder. Das Verhältnis des „Götz" zu Shakespeare und zu französischem und französierendem Regelzwange stellt sie im Sinne der Wiener Vorlesungen fest. „Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das rührendste ausgedrückt", heisst es hier; die Staël übersetzt getreu: „La simplicité des moeurs chevaleresques est peinte . . . avec beaucoup de charme." Und wenn sie, den fehlenden Vers Goethe zum Vorwurf erhebend, erklärt: „Enfin, on oserait reprocher à Goethe de n'avoir pas mis assez d'imagination dans la forme et dans le langage de cette pièce. C'est volontairement et par système qu'il s'y est refusé; il a voulu que ce drame fût la chose même"; so hatte Schlegel schon gesagt: „Ausser dem Versbau . . . verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefassten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst sein." Billig wundern wir uns ferner, dass der „Triumph der Empfindsamkeit" in dem Buche der Staël (II, 26) eine ausgezeichnete Stelle zugewiesen bekommt, und erinnern uns um so eher, dass auch Schlegel ihn stärker hervorhebt. Ja, ich finde

in der Besprechung des „Tasso“ gewisse Anklänge an des Anfängers Schlegel Rezension von 1790, deren Inhalt die Staël wohl nur aus mündlicher Ueberlieferung kennen mochte; hier wie dort wird das Gedämpfte, Unitalienische, das Zierliche, Feine, Undramatische, betont. Wenn endlich die Staël über den „Faust“ eine ganze Reihe falscher Annahmen (II,23) vorbringt, so ist W. Schlegel nach der Veröffentlichung des ersten Teiles wohl auch nicht viel klüger gewesen. Wie vorsichtig hatten sich die Berliner Vorlesungen geäussert, wie wenig bieten ihre Wiener Nachfolgerinnen! Wilhelms Anzeige von 1790 aber charakterisiert die Persönlichkeit des Helden ebenso unrichtig wie Frau von Staël und lässt ihn, ebenso wie diese, einen Weg gehen, der unvermeidlich zum Verderben führt. Beiden ist Faust ein zwischen den höchsten geistigen Problemen und niederster Sinnlichkeit hin und her taumelnder Schwächling in der Art von Maler Müllers Dramen- und Klingers Romanhelden. Vielleicht dachte auch Schlegel über das pantheistisch hinströmende Bekenntnis der Katechisationsszene, wie die Staël: „Ce morceau d'une éloquence inspirée ne conviendrait pas à la disposition de Faust, si dans ce moment il n'était pas meilleur, parce qu'il aime“ [1]).

[1]) Die angezogenen Urteile W. Schlegels: „Werke“ 6, 412 ff. 10, 4 ff. 16. Berliner Vorlesungen 3, 154, 17 ff. Der junge W. Schlegel glaubt: „Faust ... ist ein Mensch, für dessen Verstand die Wissenschaft, für dessen ungestümes Herz sittlich gemässigter Genuss zu eng ist, dessen Empfindungen das Gepräge angeborener Hoheit und echter Liebe zur Natur an sich tragen und dessen Thun schwankend und zwecklos und verderblich ist; ein Mensch, der in dem einen Augenblick sich über die Grenzen der Sterblichkeit hinausdrängt, um Bündnisse mit höheren Geistern zu stiften, und in dem nächsten dem Teufel wilder Sinnlichkeit sich preisgiebt; edel genug, um von der fühllosen Spottsucht des Dämons, der ihm in der Befriedigung seiner Begierden dient, nicht angesteckt zu werden, und nicht stark genug, die Leidenschaften zu übermeistern, die ihm einen solchen Beglücker notwendig machen.“ Frau v. Staël: „Faust rassemble dans son caractère toutes les faiblesses de l'humanité: désir de savoir et fatigue du travail; besoin du succès, satiété du plaisir. C'est un parfait modèle de l'être changeant et mobile, dont les sentiments sont plus éphémères encore

Ebenso wie ich hier einen Einfluss Schlegelscher Ansichten annehme, ebensowenig mache ich die Romantik verantwortlich, wenn in dem Buche „De l'Allemagne“ die „Natürliche Tochter“ kaum gestreift ist (II, 22). Denn die Staël selbst hat der Aufführung des Stückes beigewohnt und einen unerfreulichen Eindruck mitgenommen. Sie brauchte sich von der eiskalten Aufnahme, die das Stück im Schlegelschen Kreise fand, nicht beeinflussen zu lassen[1]).

Ueber Kotzebue denkt Fr. v. Staël ganz anders als die Romantiker; allein unter den Rosen ihres Preises lugt ein romantischer Dorn halbversteckt hervor. Ihr Urteil über Goethe weicht in wichtigsten Einzelfragen von romantischer Theorie ab, um doch auch hie und da eine kritische Formel, eine Anschauung der romantischen Schule herüberzunehmen. Einfluss also im Detail, nicht in den grossen,

---

que la courte vie dont il se plaint. Faust a plus d'ambition que de force; et cette agitation intérieure le révolte contre la nature, et le fait recourir à tous les sortilèges pour échapper aux conditions dures, mais nécessaires, imposés à l'homme mortel!“ Allerdings hatte der junge Schlegel die Lehre noch nicht vernommen: „Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange, ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ Frau von Staël indes verstand sie so wenig, als ihr die Worte des Herrn eine Warnungstafel waren: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt“. Immerhin bleiben die falschen Auffassungen beider ein glänzender Beleg, wie wenig Goethes Absichten nach der Veröffentlichung des „Fragmentes“ von 1790 und selbst nach dem Drucke des ganzen ersten Teiles auch von Verständnisvolleren begriffen wurden. Nur Schelling blickte schon 1803 tiefer und urteilte besser (Haym S. 842). Romantischem Einflusse entkeimt wohl auch die Ansicht der Staël, die sich zusammenfassend über den „Faust“ äussert: „Goethe ne s'est astreint, dans cet ouvrage, à aucun genre; ce n'est ni une tragédie ni un roman. L'auteur a voulu abjurer dans cette composition toute manière sobre de penser et d'écrire: on y trouverait quelques rapports avec Aristophane, si des traits du pathétique de Shakespeare n'y mêleraient des beautés d'un tout autre genre“. Also ein romantisches Capriccio von der Art von Arnims „Halle und Jerusalem“! — Zu den obigen Ausführungen vgl. auch Erich Schmidt, „Ein verschollener Aufsatz A. W. Schlegels über ‚Triumph der Empfindsamkeit‘“ in der Festschrift für den Neuphilologentag, Berlin 1892.

[1]) Vgl. Blennerhassett 3, 25 und Hehn's „Gedanken über Goethe“ S. 120 Anm.

zunächst in's Auge fallenden Zügen. Am nächsten kommt sie dem Urteil der Schule, wenn sie Lessing's Dramen bespricht. Allein Charakteristisches fehlt gerade hier. Gewiss vertraut auch sie, wie Fr. Schlegel, zu sehr den Worten des Schlussstückes der „Hamburgischen Dramaturgie“ und möchte in Lessing einen Dichter nicht erblicken. Doch ähnliche Versehen begegnen auch anderen Kritikern der Zeit. Ueber den „Nathan“ sagt sie: „Le but philosophique vers lequel tend toute la pièce en diminue l'intérêt au théâtre; il est presque impossible qu'il n'y ait pas une certaine froideur dans un drame qui a pour objet de développer une idée générale, quelque belle qu'elle soit.“ Friedrich Schlegel denkt wohl ähnlich über das Stück. Aber wörtlich so erklärt Schiller's oftcitiertes Verdikt, im „Nathan“ habe die frostige Natur des Stoffes das ganze Kunstwerk erkältet; Lessing vergesse da die in der Dramaturgie aufgestellte Lehre, dass der Dichter nicht befugt sei, die tragische Form zu einem anderen als tragischen Zwecke anzuwenden. Schiller's Urteil aufnehmend, tritt die Staël sogar in unverkennbaren Gegensatz zu Wilhelm Schlegel, der in den Wiener Vorlesungen vom „Nathan“ meint, unter allen dramatischen Arbeiten Lessings sei er am meisten den echten Kunstregeln gemäss [1]).

Doch wie wenig besagt dieser kleine Urteilsunterschied gegenüber dem unüberbrückbaren Zwiespalt, den die Bewertung Schiller's zwischen der Staël und W. Schlegel aufthut? Was bedeuten neben diesem Gegensatze ihre billigeren Urteile über Wieland und Kotzebue, was die nur dem aufmerksamen Beobachter erkennbaren antiromantischen Spitzen in der Betrachtung Goethes?

Nicht an dieser Stelle seien neuerdings die Sünden gebucht, die romantische Kritik, noch mehr aber romantische Satire gegen Schiller begangen hat. Die salzlosen Epigramme Fr. Schlegel's, Wilhelm's ebenso glänzende als perfide Parodie der „Würde der Frauen“, Schleiermacher's

[1]) Schiller: Hempel'sche Ausgabe 15, 502*). W. Schlegel: Werke 6, 409 f. Vgl. Haym S. 238 ff.

Klage über die „himmelschreiende Sünde, solch ein risibles Subject zu vernachlässigen, wie der Schiller ist mit seinem kaum ausgekrochenen und schon zusammengeschmolzen werden sollenden Wallenstein“ — alle diese Invectiven ertönten nur in dem engsten Umkreise romantischer Salonluft, ebenso wie man wohl nur in Carolinens Boudoir vor Lachen über die „Glocke“ fast von den Stühlen fiel. Doch auch bei den „Wiener Vorlesungen“ darf hier nicht stehen geblieben werden, die, wie Haym scharfsichtig bemerkt, Schiller mit saurem Gesichte loben und mit verbindlicher Miene tadeln, im Ganzen indes noch eine der günstigsten Charakteristiken darstellen, die Schiller von romantischer Seite erfahren hat. Vielmehr muss man sich die Frage vor Augen halten, die W. Schlegel 1806, seit vollen zwei Jahren den mokanten Konventikeln der Romantik entrückt und der leidenschaftlich bewegten Konversation der Schiller verehrenden Staël ausgesetzt, an Fouqué richtete: „Woher kommt denn Schiller's grosser Ruhm und Popularität anders als daher, dass er sein ganzes Leben hindurch (etwa die romantische Fratze der Jungfrau von Orleans und die tragische Fratze der Braut von Messina ausgenommen, welche deswegen auch nicht die geringste Rührung hervorbringen konnten) dem nachgejagt hat, was ergreift und erschüttert, er mochte es nun per fas aut nefas habhaft werden? Der Irrtum des Publikums lag nicht in der Wirkung selbst, sondern in der Unbekanntschaft mit Schiller's Vorbildern und der Unfähigkeit, das übel verknüpfte Gewebe seiner Kompositionen zu entwirren. — Sein „Wilhelm Tell“ hat mich fast mit ihm ausgesöhnt, wiewohl er ihn, möchte ich sagen, mehr Johannes Müller als sich selbst zu danken hat“ [1]).

Solcher Misachtung gegenüber hat Frau von Staël dem Dramatiker Schiller den Ehrenplatz angewiesen, erreicht sie in der Analyse seiner Stücke den Höhepunkt ihres Werkes. —

[1]) W. Schlegels Werke 8, 148. Dann ebenda 2, 172 f. (Die Spottverse „Schillers Lob der Frauen“ stammen wohl noch aus der Jenenser Zeit.) Friedrich Schlegels Briefe an Wilhelm S. 509. Waitz' „Caroline“ 1, 272. Haym S. 722*).

Den 14. December 1803, einen Tag nach ihrer Ankunft in Weimar, erschien Frau von Staël an der Hoftafel im herzoglichen Schlosse. Beim Thee gesellte sich eine imponierende Gestalt in Hofuniform hinzu. Sie meint erst, es sei ein General. Man klärte sie über den Irrtum auf: Schiller stand vor ihr. Nicht an ihn hatte sie gedacht, als sie in Weimar einfuhr; um wieviel näher fühlte sie sich ihrem Uebersetzer Goethe, dem Dichter des „Werther". Von „Werther", von „Götz" weiss ihr Buch von 1800 „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" manches zu berichten (I, 17). Schiller hingegen wird neben Joh. von Müller als Historiker genannt, und von seinen Dramen kündet lediglich das aus der Ferne gefällte, sicher völlig unselbständige Urteil: „Les tragédies allemandes, et en particulier celles de Schiller, contiennent des beautés qui supposent toujours une âme forte." Und wie viele Einschränkungen folgen diesem zweifelhaften Lobe. Jetzt indes spinnt sie, die bisher der Hofetikette entsprechend ihre Worte an die Spitzen der Gesellschaft gerichtet hatte, sofort ein Gespräch mit Schiller an. Kant und französisches Drama ist der Gegenstand. Schiller, obwohl des französischen Sprachzwanges ungewohnt, antwortet ernst, einfach, selbstlos. Sie lässt alsbald den scherzenden Ton fallen; er imponiert ihr. Nicht im geringsten, weil er, der antifranzösische Dramatiker des Kantianismus, ganz objektiver Sachwalter bleibt, als ob er nicht seine eigne Sache führte. In diesem Augenblicke hat Schiller über seinen Freund, dessen Abwesenheit er entschuldigen musste, bei Frau von Staël gesiegt. Die selbstlose Bescheidenheit gewann die anspruchsvolle, nicht immer ihre Grenzen wahrende Frau. Dann aber fand sie in Schiller eine Geistesrichtung, der sie kongenialer war, als dem Wesen Goethes. Sehr richtig sagt ihre Biographin: „Sein auf das Historische gerichteter Sinn, seine hinreissende Rhetorik, sein erschütterndes Pathos, der strenge Ernst, mit welchem er in Kunst und Leben einem Ideal der sittlichen Läuterung nachstrebte, die ungeheure dramatische Gewalt, mit welcher er es poetisch verwirklichte, alle diese charakte-

ristischen Merkmale waren der Französin ungleich verständlicher, als die vielverschlungenen Pfade Goethe'scher Dichtung. Bei Schiller fand sie, wie bei keinem andern durch die edelste Begeisterung verklärt, den Freiheitston wieder, der bis zum Ende der Grundton ihrer eigenen Weltanschauung blieb[1])."

Zu der aus Eigenem geschöpften Bewunderung kam noch der Zuspruch eines Freundes. Wie Villers ihr Worte der Verteidigung Kotzebues leihen konnte, so stand ihr als Kämpe für Schiller Benjamin Constant zur Seite. Im Jahre 1809 sandte er seinen „Wallstein" in die Welt. „En empruntant de la scène allemande un de ses ouvrages les plus célèbres, pour l'adopter aux formes reçues dans notre littérature, je crois avoir donné un exemple utile." So berichtet er selbst von seiner Bearbeitung, die aus den drei Stücken Schillers ein fünfaktiges Alexandrinerdrama macht. Nicht eine Szene ist unverändert aufgenommen, einige Auftritte sind nicht einmal gedanklich in Schillers Drama enthalten. Die achtundvierzig Personen des Originals sind auf zwölf zusammengestrichen. . Ausser Thekla und ihrer Confidante Élise de Neubronn sind alle Frauenrollen beseitigt. Die beiden Piccolomini wandelten sich in comtes de Gallas; Max heisst Alfred. Ausdrücklich wird der 25. Februar 1634 als Tag der in Einheit der Zeit und in Einheit des Ortes sich abspielenden Handung bezeichnet. Eine breite Einleitung ist vorangestellt. Allein. vergeblich sucht man in ihr nach Sätzen, die Frau von Staël herübergenommen hätte. Constant bezeichnet nur in grossen Zügen, was er weglassen musste und rechtfertigt, was er behalten hat. Wohl aber spricht die Staël in ihrer Darstellung (II, 18) mehr von „Wallstein" als von „Wallenstein". Die Bearbeitung Constants verteidigend, möchte sie auf die charakteristischen Unterschiede deutscher und französischer Bühnentechnik und Bühnenmög-

[1]) Vgl. Blennerhassett a. a. O. 3, 374. Ebenda 3, 13 ff. das erste Zusammentreffen mit Schiller (vgl. „De l'Allemagne" II, 8). Die Aeusserungen von 1800: Œuvres complètes publiées par son fils (Paris 1820), 4, 350. 359.

lichkeit hinweisen, und in diesem Bemühen setzt sie allerdings Constants eigene Rechtfertigung fort. Einzelnes, wie die vergleichende Gegenüberstellung des Botenberichtes, den Théramène in Racines „Phaedra“ giebt, ist beiden gemein. Völlig mit Constant stimmt sie nur in dem Urteil über den Chor der „Braut von Messina“ (II, 19). Constant verwirft ihn: „Le chœur ne doit jamais être que l'organe, le représentant du peuple entier; tout ce qu'il dit doit être une espèce de retentissement sombre et imposant du sentiment général. Rien de ce qui est passionné ne peut lui convenir, et dès que l'on imagine de lui faire jouer un rôle et prendre parti dans la pièce même, on le dénature, et son effet est manqué“. Frau von Staël schliesst sich wörtlich an, fügt nur epigrammatisch die Spitze hinzu, es seien trotz allem, was sie sagen, „des chœurs de chambellans“. Nur eine Einschränkung ihres hohen Lobes also holt sie sich aus Constants Einleitung. Und diese Einschränkung scheint auf romantischen Boden gewachsen zu sein. Die Schlegels verwarfen Schillers Chorexperiment. Liest man vollends W. Schlegels Bemerkung in den Wiener Vorlesungen, so ergiebt sich alsbald die Quelle der Constantschen Ansicht: „Indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteiisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. h. über alles Persönliche erhabene Stimme der Teilnahme und Betrachtung zu sein [1].“

Und nicht blos an dieser Stelle verwebt die Staël Schlegelschen Tadel in ihren Panegyrikus. Mehr als einmal vollends erhebt sie sein halbes Lob zu uneingeschränktem

---

[1]) Das Buch betitelt sich: „Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théatre allemand, et suivie de notes historiques par Benjamin Constant de Rebecque. A Genève, chez J. S. Paschoud, Imprimeur-Libraire 1809“, (LII, 214). Der Titel wird meist, auch von Goedeke 5 [2], 214, falsch angegeben. Dass die Einleitung nicht von Villers herrühre, wie man wohl behauptet hat, liegt auf der Hand (vgl. Texte a. a. O. S. 38 [1] und Th. Süpfle „Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich“ 2, 1, 100 f.). Die Stelle über den Chor: p. XXIII. W. Schlegel 6, 423 in der 37. Vorlesung, die im folgenden immer wieder zitiert wird.

Preise. Schlegel sagt von „Wallenstein“, Schiller strebe so gewissenhaft nach historischer Gründlichkeit, dass er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werde; und solchem Tadel fügte er die Worte an: „Mit grösserer Kunstfertigkeit und ebenso grosser Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. . . . Man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen.“ Frau von Staël geht von relativer Billigung zu absolutester Anerkennung weiter: „Maria Stuart est . . . de toutes les tragédies allemandes la plus pathétique et la mieux conçue.“ Aber sie schliesst sich fast wörtlich dem Freunde Schlegel an, wenn er von der überflüssigen Sorge spricht, an Elisabeth nach Marias Tode poetische Gerechtigkeit zu üben: „Cette justice poétique doit se supposer, et non se représenter“ (II, 20). Gesteht Schlegel zu, dass die religiösen Eindrücke der letzten Szenen Marias „mit würdigem Ernste“ angebracht sind, so schmiedet sie aus romantischen Waffen noch höheres Lob und weist auf die Spanier und auf Calderon. Möchte indes Schlegel das Gezänk der Königinnen als beleidigend tadeln, so erklärt sie: „Cette scène est singulièrement belle, par cela même que la fureur fait dépasser aux deux reines les bornes de leur dignité naturelle“ (II, 18). Dafür stimmt sie Schlegel wieder zu, wenn er meint, das wahre schmachvolle Märtyrertum der verratenen und verlassenen Johanna würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, das Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet: „Le merveilleux d'invention, à côté du merveilleux transmis par l'histoire, ôte à ce sujet quelque chose de sa gravité.“ (II,19.) Endlich hat sie Schlegels Protest gegen die religiösen Mischungen der „Braut von Messina“ wörtlich herübergenommen.

Durchaus erblicken wir die gleiche Technik des Urteils: ihre Gesammtanschauung von Kotzebue, von Goethe, von Schiller ist mit der romantischen unvereinbar. Allein sie verschmäht nicht, einzelne mehr oder minder feine Bemerkungen Wilhelms in ihre Charakteristik einzuflechten, wenn sie auch hier einen stärkeren Accent aufsetzt, dort eine Note tiefer

greift. Die Freiheit ihres Urteils hat sie sich trotzdem in vollstem Masse bewahrt. Den Romantikern zum Trotz feiert sie den Historiker (II, 29) und den Kritiker Schiller (II, 31). Noch mehr: grade der vielgeschmähten „Glocke“ widmet sie feinsinnig nachfühlende, alle Schönheiten der Dichtung stark herausarbeitende Worte (II, 13). Ja sie weiss selbst Schillersche Verse in ihre Darstellung einzuflechten, sie macht Schiller zu ihrer Quelle, wenn einmal (II, 3) die Darstellung deutscher classischer Litteratur auf sein Gedicht „die deutsche Muse“ aufbaut, und wenn sie ein andermal zustimmend (III, 16) sein Xenion „Gewissenscrupel“ (N. 877) gegen Kants moralischen Rigorismus ausspielt: „Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung, Und so wurmt es mir oft, dass ich nicht tugendhaft bin.“ Als Zugeständnis der Schlegelschen Anschauung gegenüber kann im besten Falle noch die Thatsache in Anspruch genommen werden, dass sie „Fiesko“ und „Kabale und Liebe“ ausdrücklich bei Seite schiebt (II,17): Sie verweist zwar auf die französischen Uebersetzungen der Stücke. Vielleicht aber schreckte sie auch W. Schlegels Verdammungswort: „Kabale und Liebe kann schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesko ist im Entwurf das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste.“ Umsomehr aber muss ausdrücklich als Einspruch gegen das romantische Misurteil herangezogen werden, was sie bei Gelegenheit des „Don Carlos“ sagt: „Je sais que l'on pourrait relever beaucoup d'inconvenances dans la pièce de „Don Carlos“; mais je ne me suis pas chargée de ce travail, pour lequel il y a beaucoup de concurrents. Les littérateurs les plus ordinaires peuvent trouver des fautes de goût dans Shakespeare, Schiller, Goethe, etc. . . . Loin de se réjouir des erreurs du génie, l'on sent qu'elles diminuent le patrimoine de la race humaine et les titres de gloire dont elle s'enorgueillit“ (II, 17).

Ich meine, nach den bisherigen Betrachtungen kann kein Zweifel mehr obwalten, dass Frau von Staël sich nicht durchaus zum Sprachrohr W. Schlegels, zur Sklavin romantischer

Parteidoktrin hergegeben hat. Ja, ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich annehme, dass eine leise ironische Spitze immer vorhanden ist, wenn sie von kritischen Ansichten der „nouvelle école littéraire“ Deutschlands, von den „littérateurs actuels“ oder den „nouveaux écrivains“ spricht. Mehrfach sind wir auf unserem Wege ausdrücklicher Polemik gegen diese so benannte Gruppe begegnet. Nicht ohne Ironie spricht sie (II, 2) von der Abneigung der „littérateurs allemands actuels“ gegen philosophische Reflexion im Gedicht und setzt sie zu den Engländern in Gegensatz: „Les Allemands se sont refaits jeunes, les Anglais sont devenus mûrs“. Ironisch sagt sie ein andermal (II, 25): „Les écrivains de la nouvelle école littéraire en Allemagne ont plus que tous les autres „du grandiose“ dans la manière de concevoir les beaux-arts et toutes leurs productions, soit qu'elles réussissent ou non sur la scène, sont combinées d'après des réflexions et des pensées dont l'analyse intéresse, mais on n' analyse pas au théâtre, et l'on a beau démontrer que telle pièce devrait réussir; si le spectateur reste froid, la bataille dramatique est perdue“. Wie singt doch Chamisso? „Ist musterhaft auch geschrieben Und regelrecht das Gedicht, Wir kaufen die tote Stute, Wir lesen die Verse nicht“ [1]. Auch er stellt ebenso wie die Staël an der angezogenen Stelle Kotzebue und die Romantiker vom Standpunkte populärer Wirkung einander gegenüber. Und ebenso ironisch heisst es bei ihr (II, 26): „La nouvelle école littéraire . . a un système sur la comédie comme sur tout le reste.“ Auch der romantischen Komödie gegenüber bezweifelt die Staël eine glückliche Umsetzung von Theorie

[1]) Vgl. meine Ausgabe (Kürschners Deutsche National-Litteratur 148) S. 133 und Note. — Ich verschliesse mich nicht der Wahrnehmung, dass Frau von Staël den Begriff der „nouvelle école“ oft sehr weit fasst und Schriftsteller einbezieht, die mit der Romantik nichts zu thun haben. So etwa, wenn sie (IV, 16 Ende) die „moralistes allemands de la nouvelle école“ in drei Gruppen scheidet. Ihr, der ferner Stehenden, verhüllten sich oftmals die kleinen Unterschiede, die in einzelnen Fragen die Romantiker von ihrem nächsten Nachbarn trennten. Die oben im Text herangezogenen Stellen sind aber fast durchaus und fast ausschliesslich nur auf die Romantik zu deuten.

in Praxis. Und mit diesem Zweifel trifft sie zugleich die romantische Ironie, le comique arbitraire, ebenso wie in jener gegen „Wilhelm Meister" gerichteten Wendung.

Gleichwohl wäre es falsch, hier stehen zu bleiben. Frau von Staël, so unabhängig sie bisher erscheint, ist doch in einigen nicht unwichtigen Fragen dem romantischen Führer gefolgt. Vor allem aber kargt sie ihm und seinem Bruder gegenüber nicht mit ihrem Lobe.

II.

Den Lyriker Wilhelm Schlegel reiht Frau von Staël an Goethe und Bürger an. Sie übersetzt sogar Gedichte seiner Hand, und zwar das Sonett „Abhängigkeit" und die „Lebensmelodien" (II, 13), wenn sie auch mehr seinen Geschmack und sein Formtalent anerkennt, als seine Originalität[1]. Dafür ist ihr Fr. Schlegel „un poëte plein d'originalité" (III, 8). Der Uebersetzer W. Schlegel tritt an Herders Seite (II, 30). Vor allem aber huldigt sie dem kritischen Talente der Brüder. Sie überschreibt das ihrer Kritik vorzüglich gewidmete Kapitel (II, 31): „Des richesses littéraires de l'Allemagne et de ses critiques les plus renommés, Auguste-Wilhelm et Frédéric Schlegel." Dem ersten wird als Vorzug gebucht, dass seine Kritiken weniger abstrakt seien, als die Schillers. Seine auch in Deutschland einzigen Kenntnisse der Litteraturen und seine vergleichende Methode verbürgten die Richtigkeit seines Urteils. Dann widmet Frau von Staël den Wiener Vorlesungen, die ja unter ihrer Aegide abgehalten und von ihr eifrigst gehört worden waren, eine ausführliche Schilderung: keine öde Aufzählung von Namen, erfassten sie den Geist jeder Litteratur mit dichterischer Phantasie, gäben auf wenigen Seiten die Arbeit eines Lebens; jedes Urteil, jede Charakteristik sei schön und gerecht, genau und lebendig. Ob er von Shakespeare oder von Calderon spräche, habe Wilhelm nicht seinesgleichen in der Kunst, Enthusiasmus für die Geister

[1]) W. Schlegels „Werke" 1, 363, 64. Ausserdem II, 31 zwei Strophen der „Zueignung an die Dichter" aus den „Blumensträussen" von 1804 (Werke 3, 197), die ihres Inhalts wegen zitiert werden.

zu erwecken, die er bewundere. Sie beschliesst ihre Schilderung mit den Worten: „Je n'attendais que de l'esprit et de l'instruction dans des leçons qui avaient l'enseignement pour but; je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur.“ Und gerade wegen dieser seltenen Kunst positiver Kritik vergleicht sie ihn mit Winckelmann. Seine jüngste politische Schriftstellerei bleibt unvergessen[1]); ja sogar die in Frankreich heute noch so berüchtigte Vergleichung der Phaedren des Euripides und Racine bekommt ein feines Lobeswort ab. Dieser Annihilierung des französischen Tragikers beizustimmen, war Frau von Staël nicht in der Lage. Wer möchte ihr deshalb einen Vorwurf machen? Aber sie weiss dem Freunde ein Sträusschen zu binden: „Personne ne put nier que W. Schlegel quoique Allemand, n'écrivit assez bien le français pour qu'il lui fût permis de parler de Racine“.

So hoch das einlässliche Lob Wilhelms klingt[2]), für Friedrich hat sie eigentlich noch Höheres übrig: „Fréderic

---

[1]) Im 11. Kapitel des 3. Teils spricht die Staël den Deutschen bekanntlich alle politische Initiative ab. Ausgenommen werden nur les disciples de la nouvelle école, und in ihren Kreisen sucht sie wohl die wenigen deutschen Schriftsteller, die überhaupt von Politik schreiben können. Natürlich denkt sie auch hier an W. Schlegels „Réflexions sur le système continental“. — Man hat W. Schlegels politische Schriftstellerei ganz auf den Einfluss der Staël zurückgeführt. Insbesondere meint Hehn („Gedanken über Goethe“ 1, 129) Frau von Staël habe in Wilhelm die Umkehr bewirkt, die sein Brief an Fouqué vom März 1806 bezeuge; Lady Blennerhassett stimmt bei (3, 387). Mithin hätte die Staël nur sich selbst gelobt, wenn sie die politische Schriftstellerei der nouvelle école heraushebt. Ich kann hier nur andeuten, dass schon der junge Friedrich Schlegel früh politische Fragen aufwirft, dass er um die Jahrhundertswende die trägen Deutschen aufzustacheln sucht, und dass endlich seine gegen Napoleon gerichteten Lieder nur folgerichtig aus längst vorbereiteter Brust drangen, nicht beiläufig in den Sang anderer einstimmten.

[2]) Auch der Deklamator W. Schlegel wird von der Staël gepriesne (II, 27).

Schlegel est l'un des hommes célèbres de l'Allemagne dont l'esprit a le plus d'originalité". Sie bewundert umsomehr seine unermesslichen Studien; „C'est une grande preuve de respect pour l'espèce humaine de ne jamais lui parler d'après soi seul, et sans s'être informé consciencieusement de tout ce que nos prédécesseurs nous ont laissé pour héritage." Man fühlt die Spitze, die sich in diesen Worten gegen die oberflächliche, allein auf esprit basierte französische Kritik des 18. Jahrhunderts richtet.

Bei solchem Preise hat es aber nicht sein Bewenden. Sie bricht auch eine Lanze gegen den Vorwurf der Parteilichkeit, den man den Brüdern gemacht hat. Sie gedenkt, teilweise wenigstens zustimmend, des Verhältnisses der Schlegel zum Mittelalter und mit einiger Billigung ihrer Stellung zur französischen Litteratur. „Ils penchent visiblement pour le moyen âge, et pour les opinions de cette époque; la chevalerie sans taches, la foi sans bornes, et la poésie sans réflexion leur paraissent inséparables." Weit entfernt solche rückläufige Bemühung zu tadeln, tritt sie lediglich für eine Verbindung der Kultur des Mittelalters mit der antiken und mit der modernen vorgeschrittenen Civilisation ein. Es sei zwar nicht unsere Aufgabe, die Kunst rückschreiten zu machen, allein man müsse nach Kräften die von dem Menschengeist zu verschiedenen Epochen entwickelten Kräfte in ihrer Gesamtheit lebendig erhalten. Vollends möchte sie die Kritik, die von den Schlegel auf dem Felde französischer Litteratur geübt worden ist, durch den Hinweis retten, dass Niemand enthusiastischer als sie von der Kunst der Troubadours gesprochen habe. Gerade die mittelalterliche Tendenz soll die Angriffe auf die französische klassische Zeit decken. Endlich wird die Antipathie, der in den Augen der Brüder die Korrektheit des Siècle de Louis XIV. begegnete, mit Rousseaus verwandter Stimmung verglichen, die in seiner gegen die französische Musik der Lulli und Rameau gerichteten Polemik sich offenbare. — Wie die Staël hier zwei Haupttendenzen der Romantik, der mittelalterlichen und der antifranzösischen gerecht wird, so feiert sie an anderer Stelle (III, 7)

F. Schlegels Verdienste um die Erforschung indischer Kultur und beweist sich als wohlbewandert in seinen praehistorischen Hypothesen [1]).

Als Frau von Staël W. Schlegel kennen lernte, schrieb sie an Goethe: „Je ne crois pas possible d'avoir une critique littéraire plus spirituelle, plus ingénieuse que Wilhelm, et des connaissances si étendues en littérature, que lors-même qu'on n'est pas de son avis, c'est de lui qu'il faut emprunter des armes [2])“. Bisher, in ihrem Urteile über Wieland, Kotzebue, Goethe, Schiller haben wir sie anderer Meinung gesehen; und wirklich entlieh sie auch da gern ihre Waffen dem widersprechenden Freunde. Die genaue Kenntnis der Schlegelschen Haupttendenzen, die Worte der Verteidigung, die sie ihnen weiht, all dies lässt erwarten, dass ihr Buch nicht ganz unbeeinflusst von solcher Denkart geblieben ist. In der That scheint sie den romantischen Grundideen ein geneigteres Ohr geschenkt zu haben, als den romantischen Einzelurteilen.

Ich kann zunächst an Bekanntes anknüpfen. Nicht nur wird am Anfang des Kapitels „de la comédie“ (II, 26) Tragisches und Komisches mit ausdrücklicher Berufung auf Schlegel nach seiner II. Wiener Vorlesung in Gegensatz gestellt. In das 15. Kapitel des zweiten Teiles „De l'art dramatique“ betitelt, ist ein guter Teil der antifranzösischen Tendenzen W. Schlegels übergegangen. Dieses Kapitel hat wie kein anderes der französischen Romantik zur Richtschnur gedient, wie Brunetière uns belehrt. Scharf hat Lady Blennerhassett [3]) die Uebereinstimmungen zwischen diesem Kapitel und der Schlegelschen Lehre hervorgehoben, Uebereinstimmungen, die sich finden trotz der immer wiederholten These der Staël, dass die grossen französischen Tragiker in wirkungsvollen Bühneneffekten, in Würde der Situationen und

---

[1]) Auch Fr. Schlegel wird von der Staël zitiert; so II, 17 sein Athenäumsfragment Nr. 80: „Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet“.

[2]) Blennerhassett 3, 83.

[3]) Brunetière a. a. O. p. 191; Blennerhassett 3, 199 ff.

des Stils unübertroffen blieben. Einsichtig betont Lady Blennerhassett, dass die Schlegelscher Theorie geneigten Ausführungen des Kapitels die Anschauungen des älteren Buches „De la Littérature“ erweitern, vertiefen und begründen. Dennoch möchte ich grade an dieser Stelle auf den Namen W. Schlegels und auf Romantik überhaupt nicht den stärksten Accent legen. Die Zugeständnisse, die dieses 15. Kapitel vom Standpunkte französischer Denkart dem Drama Shakespeares und der deutschen Theorie macht, enthalten auch nicht einen Gesichtspunkt, den nicht schon Lessing vertreten hätte. W. Schlegel war gerade an dieser wichtigsten Stelle nur getreuer Makler, nicht letzte Bezugsquelle.

Als Wilhelm Schlegel seine französischen Essays im Jahre 1842 sammelte, schickte er eine Einleitung voran. Hier [1]) gedenkt er der Angriffe, die gegen ihn, „le détracteur de Racine, le Caligula et le Domitien de la littérature française“, als Antwort auf seine Vergleichung der beiden Phaedren geschehen. Er betont, wie massvoll seine Kritik gegenüber der vierzig Jahre älteren sei, die Lessing an „Rodogune“, „Mérope“ und „Sémiramis“ geübt. „En effet, Lessing savait manier l'arme du sarcasme comme la massue d'Hercule“. Was vollends die Staël gegen die französische Praxis einwendet, das ist noch viel zahmer, als irgendwelche Aeusserungen Schlegels. Noch mehr; es wagt sich lange nicht an die feinen Unterscheidungen, die W. Schlegel in der „Comparaison“ und in seinen Vorlesungen vornimmt. Nicht einmal Schillers dramaturgische Ideen, die sichtlich auf W. Schlegel gewirkt haben, braucht man heranzuziehen, will man ihre Quellen vollständig nachweisen; wir reichen mit Lessing aus. Lessingisch ist's, wenn sie ironisch von den Franzosen erzählt, dass sie keine komische Scene im Drama vertragen. Lessing lehrt sie, nur die Einheit der Handlung zu fordern. Mit Lessing wendet sie sich gegen den Alexan-

[1]) „Essais littéraires et historiques“. Bonn 1842, p. XV f. = „Œuvres écrites en Français“. Leipzig 1846, 1, 4.

drinerpomp. Nicht einmal die Scheidung deutscher Charaktertragödien und französischer Leidenschaftsstücke rührt von Schlegel her; ausdrücklich weist sie auf Constants Einleitung zum „Wallstein“[1]) hin. Ja, da sie um das historische Trauerspiel zu empfehlen, von Du Belloy's „Siège de Calais“ spricht, brauchte sie wohl nicht von einem Deutschen sich auf das Stück hinweisen zu lassen; aber nicht W. Schlegel, sondern Lessing im 18. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ hatte der gewaltigen Wirkung des Stückes gedacht. Wenn in dem ganzen 15. Kapitel ein von Romantik angehauchter und angeregter Gedanke zu finden ist, so ist er in jenem Satze zu suchen, der mittelalterlichen Rittersitten starken dramatischen Zug nachrühmt und bedauernd von den französischen Tragödien sagt: „Ils exigent des situations royales entout“.

Wenn anders dieses 15. Kapitel auf Victor Hugo eingewirkt hat, so konnte er sich nur aus diesem einen Satze specifisch deutsch-romantische Impulse holen. Dass er es gethan hat, wird jeder Kenner seiner Stücke wissen. Aber nicht seinetwegen allein scheide ich hier streng zwischen eigentümlich romantischen und allgemein deutschen Theoremen. Wer den Einfluss W. Schlegels auf das Buch De l'Allemagne erwägt, will doch zuletzt nicht ergründen, was er beiläufig Alles der Frau von Staël vermittelt. Das spezifisch Romantische, das sie von ihm lernt, ist entscheidend. Ich aber legte auf diese Scheidung keinen solchen Wert, wenn Frau von Staël nicht wirklich in einigem Umfange echt romantische Kunst-, Lebens- und Wissensanschauungen in ihr Werk aufgenommen hätte.

Selbstverständlich ist wohl, dass ihr der im Kreise der Schule so oft erörterte Gegensatz romantischer und classischer Dichtung geläufig ist. Sie definiert (II, 11): romantische Dichtung ging aus von den Sängen der Troubadours,

[1]) A. a. O. XXXVI: „Les Français, même dans celles de leurs tragédies qui sont fondées sur la tradition ou sur l'histoire, ne peignent qu'un fait ou une passion. Les Allemands, dans les leurs, peignent une vie entière et un caractère entier“.

sie ist eine Schöpfung von Rittertum und Christentum. Sie weiss von der beliebten, auch von W. Schlegel in den Wiener Vorlesungen gebrauchten Gegenüberstellung klassischer und romantischer Dichtung als plastischer und pittoresker Kunst[1]). In den Schriften der Brüder Schlegel lassen sich die Quellen ihrer Sätze nachweisen: „La poésie paiènne doit être simple et saillante comme les objets extérieurs [Friedrich Schlegels: „objectiv"]; la poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes." Ganz im Sinne der Schlegelschen Schule wirft sie die Frage auf, ob es besser sei, antike Poesie nachzuahmen oder sich von dieser mittelalterlich-christlichen, autochthonen Kunst inspirieren zu lassen. Und ganz im Sinne des berühmten Athenäum-Fragmentes (N. 116) von Fr. Schlegel, das romantische Dichtung eine progressive Universalpoesie nennt, erklärt sie: „La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d' être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau."

Die Hauptthese der Romantik, sie findet also ihren Beifall! Das Programm, das von den Schlegel der deutschen Dichtung gegeben worden war, wird von ihr aufgenommen. Auch sie stimmt in den Ruf ein:

> Mondbeglänzte Zaubernacht,
> Die den Sinn gefangen hält,
> Wundervolle Märchenwelt,
> Steig' auf in der alten Pracht!

Wirklich zieht dann auch unmittelbar nach Goethe und Schiller die romantische Poesie in dem Buche der Staël einher. Dem Faustkapitel folgt ein, ausschliesslich dem Dichter des „Vierundzwanzigsten Februar" gewidmeter Abschnitt (II, 24). Tiecks „Genoveva" erscheint unter den Tragödien (II, 25), sein „Gestiefelter Kater", sein „Octavian",

---

[1]) W. Schlegel „Werke" 6, 161 f. Ein Gedanke von Hemsterhuys liegt zu grunde.

sein „Prinz Zerbino“, sie werden unter den Komödien ausführlich gewürdigt (II, 26). Dort findet auch Oehlenschläger eine Stelle; durch die Wahl heroischer Stoffe seines Vaterlands habe er etwas ganz neues geschaffen, sehr richtig ahnt die Staël, dass die nordische Dichtung auf Oehlenschlägers Wegen einst noch so berühmt werden könne, wie die deutsche. Neben ihm wird auch des Wieners Collin gedacht, der trotz W. Schlegels vernichtender Kritik des „Regulus“ [1]) den in seiner Vaterstadt weilenden Romantikern gehuldigt hatte und gnädig in den engeren Kreis der Adepten aufgenommen worden war. An Goethes Romane endlich, denen sie zum Teil so wenig gerecht wird, reiht sie mit begeisterter Zustimmung Tiecks „Sternbald“ (II, 29).

Auf das Urteil über den „Sternbald“ kann nicht energisch genug hingewiesen werden. Nirgends ist die Staël dem romantischen Wesen so nahe gekommen.

Dieses Urteil ist mir viel wichtiger, als das ganze Wernerkapitel. Gewiss zeigt sie sich auch dort in romantischem Kunstempfinden bewandert. Allein Werner galt grade in den Augen der Schlegel sehr wenig. Wilhelm schweigt ihn tot; und während die Staël meint, er sei seit Schillers Ableben und, seitdem Goethe nicht mehr für die Bühne thätig sei, der erste dramatische Schriftsteller Deutschlands, urteilt Friedrich Schlegel über diesen Nachfolger Schillers ganz anders: „Es fehlte auch nicht an Versuchen“, sagte er im Jahre 1808, „die grosse Lücke, welche Schillers Verlust auf der deutschen Bühne liess, auszufüllen; Versuche, an denen bis jetzt der gute Wille wohl am meisten zu loben war. Sogar aus Polen [‚Wanda, Königin der Sarmaten‘], von den alten heidnischen Preussen [‚das Kreuz an der Ostsee‘], und aus der Rumpelkammer geheimer Gesellschaften und ihrer vielbedeutenden Ceremonien [‚Die Söhne des Thals‘] wurden die Ingredienzien zu jenem dramatischen Allerlei gesucht, worin man das wahre Geheimnis des romantischen Schauspiels ergriffen zu haben wähnte.“ Obendrein brauchte Frau von Staël

[1]) W. Schlegel „Werke“ 9, 180 ff.

nicht die Vermittlung der Schlegel, wenn sie von Werner sprach, den sie in Coppet als ihren Gast gehegt und gehätschelt hatte. Gleiches gilt von Oehlenschläger, in dem W. Schlegel nicht einmal einen Dichter fand[1]).

Was aber rühmt Frau von Staël an Tiecks „Sternbald“, den zu lesen sie so entzückend findet? Nicht nur erblickt sie in den eingewobenen Versen Meisterwerke und findet sie harmonisch mit dem Ganzen verbunden: „Le roman est si poétique en lui-même, que la prose y paraît comme un récitatif qui succède au chant, ou le prépare;“ sie hat sich völlig in den Stoff und in das sternbaldisierende Lebensideal verliebt: „On ne trouve nulle part une si agréable peinture de la vie d' artiste.“ Sie schwärmt für das echt romantische träumerische Wanderleben und Vagabundendasein. Bezaubernd sei das ganz neue Vergnügen geschildert, das der Wanderer an der Welt gewinnt, wenn er vaterlandslos, unabhängig von Stellung und Amt durch die Lande schweift, um Anregung und Modelle zu suchen.

Einer Note spendet Frau von Staël ihren Beifall, die oft noch und in immer neuen Variationen auf dem romantischen Parnasse erklingen sollte. Eröffnet doch der „Sternbald“ die lange Reihe von Romanen und Novellen, die jener künstlerisch freien, stark an Nichtsthuerei grenzenden romantischen Lebenskunst gewidmet sind; um nicht zu sagen, dem romantischen Lebensdilettieren. Sie fühlt das Anziehende solcher romantischer Daseinsträumerei, die uns am lieblichsten aus Eichendorffs „Taugenichts“ entgegenlacht, bis ins Letzte durch. Nicht ohne Rührung folgen wir der Thatenlustigen, ganz auf lebendiges Wirken gestellten Frau in diese Stimmung nach. Gegen ihren Willen ist auch sie zu einem Wanderleben geführt worden, weit weg von dem Orte, wo sie am liebsten geweilt und wo sie am liebsten an Kultur und Politik ihrer Zeit mitgearbeitet hätte. Die dilettierende

---

[1]) F. Schlegel über Werner: vgl. meine Ausgabe (Kürschners Deutsche National-Litteratur 143) S. 377 f. — Oehlenschläger: vgl. Blennerhassett 3, 256 [1]).

Lebenkunst romantischer Wandervögel steckt auch sie an und hilft ihr die kahle Notwendigkeit mit künstlichen Blumen schmücken.

Sie fühlt indes dieses anmutige romantische Dilettantenleben nicht blos nach; sie glaubt in ihm allgemein deutschen Brauch, die allgemein deutsche Lebensführung zu entdecken. „Cette existence voyageuse et rêveuse à la fois n'est bien sentie qu'en Allemagne.“ Gewiss fand sie ja die romantische Traumstimmung nicht blos in Büchern. Die Kreise deutscher Dichter und Dichterinnen, romantischer Lebenskünstler und ihrer Gefährtinnen, zu denen sie durch Wilhelm Schlegel Zutritt gewann, was trieben sie denn Anderes als ein in Realität umgesetztes Sternbaldisieren? Voran Ludwig Tieck und seine Schwester Sophie von Knorring, wenn wirklich den Schilderungen Theodor von Bernhardis[1]) zu trauen ist. Aus diesen Kreisen holte sich die Staël ihre culturellen Anschauungen; was sie da erlebte und erschaute musste ihr als gemeindeutsch erscheinen. Diese Quelle ist schuld an der Einseitigkeit ihrer Darstellung. Sind doch vor allem die romantischen Lebensdilettanten Gegner des in emsiger und ehrlicher Tagesarbeit aufgehenden deutschen Mittelstandes gewesen. Wie hoch erhaben fühlten sie sich über den Philistern. Dass Frau von Staël den deutschen Mittelstand nicht geschildert hat, ist bekannt genug. Sie kennt ihn nicht, sie übersieht auch dank romantischer Führung die Schilderungen, die der deutsche Mittelstand in Goethes „Werther“ und in „Hermann und Dorothea“ gefunden hat. Vielleicht wäre sie sogar dieser Dichtung gerechter geworden, wenn sie den deutschen Mittelstand zu schätzen gelernt hätte.

Nicht nur negativ hat die romantische Führung gewirkt, sie hat nicht blos die Augen der Staël von wichtigen Culturfactoren abgelenkt; im Gegenteil, sie leiht ihr eine hyperromantische Brille, durch deren Gläser die deutsche Landschaft, auch deutsches Wesen überhaupt in ein idealisierendes romantisches

[1]) Vgl. „Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte“, 1893 IV 10: 39. — Fr. v. Staël und der deutsche Mittelstand: Blennerhassett 3, 371.

Dämmerlicht tritt. Die centrale Anschauung, die Frau von Staël von Deutschland und Deutschtum hat, krankt grade aus den angeführten Veranlassungen an einem unheilbaren Fehler. Wenn Goethe[1]) sagt: „Die Deutschen werden sich darin kaum wieder erkennen“, so deutet er den Fehler an, dessen Ursache ich hier aufgedeckt zu haben glaube.

Romantisches Dämmerlicht liegt vor allem auf der deutschen Landschaft. Sie sieht von deutscher Natur blos, was romantischer Empfindung heilig ist. Die Romantik hängt mit Tieck in Waldeinsamkeit ihren Träumen nach, sie begeistert sich mit dem Lyriker Fr. Schlegel beim Anblicke zerstörter Ritterburgen für die Grösse der deutschen Vergangenheit, sie geniesst auch schon vor Arnim und Brentano die Poesie des Rheinstroms, sie spinnt in gothischen Kirchen nach dem Vorgange Wackenroders und Novalis' mystische Betrachtungen, sie wiegt sich in der reichen Musik sternbaldisierenden Liedersangs oder lauscht den deutschen Hirtenliedern, die aus „des Knaben Wunderhorn“ erklingen. Alle diese Züge verwertet die Staël zu der Schilderung deutscher Landschaft, die sie am Anfange ihres Buches giebt. Gleich die einleitenden observations générales künden von den Deutschen: „Leur imagination se plaît dans les vieilles tours, dans les créneaux, au milieu des guerriers, des sorcières et des revenants; et les mystères d'une nature rêveuse et solitaire forment le principal charme de leurs poésies.“ Diesem Stimmungsaccord entsprechend erzählt das erste Kapitel „De l'aspect de l'Allemagne“ von den vielen grossen Wäldern, die auf eine noch junge Cultur hindeuten. „Depuis les Alpes jusqu' à la mer, entre le Rhin et le Danube, vous voyez un pays couvert de chênes et de sapins . . . . De vastes bruyères, des sables, des routes souvent négligées, un climat sévère, remplissent d'abord l'âme de tristesses.“ Ruinen auf den Gipfeln der Berge, Lehmhütten mit engen Fenstern im Thal, der weithin alles bedeckende Winterschnee — das macht zunächst einen beengenden Eindruck. Um so lieblicher und grossartiger

[1]) An Frau von Grotthuss, 17. Febr. 1814.

zugleich zeigt sich der Rhein; er erzählt die hohen Thaten der Ahnen, und an seinem Ufer scheint noch der Schatten des Arminius zu irren. „Les monuments gothiques sont les seuls remarquables en Allemagne“, erklärt die Frau, die in Wien wohl blind an den Meisterwerken der Barockkunst vorübergegangen ist. „Ces monuments rappellent les siècles de la chevalerie“. Immer wieder dieselbe romantische Stimmung, in der F. Schlegel im Jahre 1802 nach Frankreich pilgernd, die Rheinlandschaft gesehen und besungen hatte:

Du freundlich ernste starke Woge,
Vaterland am lieben Rheine,
Sieh, die Thränen muss ich weinen,
Weil das alles nun verloren;
Die Felsen, so die Ritter sich erkoren,
Schweigend dunkle Klagen trauern,
Noch zerstückt die alten Mauern
Traurig aus dem Wasser ragen,
Wo in alter Vorzeit Tagen
Hohe Helden mutig lebten,
Voll von Lust nach Ruhme strebten,
Franken, Deutsche und Burgunden;
Die nun im dunkeln Strom verschwunden,
Tapfer Lanzen damals schwungen! [1])

Aus den schlichtesten Häuschen tönt ihr Musik entgegen (I, 2). In Oesterreich spielen die Hirten reizende Weisen auf einfachen und wohltönenden Instrumenten. „Ces airs s'accordent parfaitement avec l'impression douce et rêveuse que produit la campagne.“ Und — hier geht sie wohl einen Schritt über die Ansichten der Schlegel hinaus — wie das Land, sind seine Bewohner. In den Deutschen selbst waltet noch der Geist des Rittertums: sie sind unfähig zu täuschen. „Leur loyauté se retrouve dans tous les rapports intimes.“ (I, 4.)

---

[1]) Meine Auswahl S. 278. Die beiden im ersten Hefte der „Europa“ veröffentlichten Gedichte gehören zu den romantischsten Leistungen Schlegels. Hier trifft er den Ton einer dem deutschen Mittelalter zugewandten Kunst ganz einzig. W. Schlegel wollte „für diese Gedichte viele andere von ihm hingeben“ (an Fouqué 1806. Werke 8, 145). Hier wird von Friedrich Schlegel die nationale Note angeschlagen lang ehe sein Bruder mit der Staël zusammentraf.

So verwandelt sich in den Augen der französischen Beobachterin ganz Deutschland in ein romantisch idealisiertes Bild. Die Deutschen beleben dieses Gemälde als stimmungsvoll abgetönte Staffage: romantische Pilger, deren Phantasie am liebsten bei alten Türmen und altem Gemäuer, bei Hexen und bei Geistern weilt, die aber alle diese Excesse überreicher Phantasie durch ehrliche Unschuld im Handeln aufwiegen. Nicht ganz so ideal gesinnt ist die Gruppe Sternbalds und der Seinen. Aber nur einem sternbaldisierenden Geiste konnte Deutschland, das Land Lessings und Kants, als Asyl von Schwärmern erscheinen, die in einsamer Natur träumen.

Wir begreifen, dass selbst einer romantisch angehauchten Natur, wie Rahel, die Farben zu reichlich aufgetragen waren. Den 23. Mai 1844 schreibt sie an Varnhagen: „Wenn Jemand, der Deutschland nicht kennt, ihr Buch . . . liest, so muss er es für ein finsteres, kaltes Rauchloch halten, wo traurige Fantasmagorien umhergehen, die Gott zur Ehrlichkeit verdammt hat.“ Und dann: „Ihre alte — olle — Melancholie ist so recht französisch neumodisch, Chateaubriandsch; aus Ossian'schem Nebel übersetzt.“ Noch schärfer lautet's bei Rahels Schüler Heine: „Die gute Dame sah bei uns nur, was sie sehen wollte: ein nebelhaftes Geisterland, wo die Menschen ohne Leiber, ganz Tugend, über Schneegefilde wandeln und sich von Moral und Metaphysik unterhalten... Sie sieht überall deutschen Spiritualismus, sie preist unsere Ehrlichkeit, unsere Tugend, unsere Geistesbildung — sie sieht nicht unsere Zuchthäuser, unsere Bordelle, unsere Kasernen — man sollte glauben, dass jeder Deutsche den Prix Monthyon verdiente [1]“.

Auch Rahel nennt ausdrücklich die Schlegel unter den Gewährsmännern dieser romantischen Darstellung. Sie hat gewiss Recht auszurufen: „Die Arme! Nichts hat sie gesehen und gehört, und vernommen; ausser was Messieurs Schlegel et Ancillon, Madame la princesse die und Madame la géné-

[1]) Rahel: „Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel“ 3, 369. Heine ed. Elster 6, 25.

rale die . . . sagten.“ Die mutige Französin konnte auf litterarischem Gebiete ihre Selbständigkeit wahren; auf culturhistorischem musste sie ihren Freunden glauben. Dort konnte sie kontrollieren, hier nicht. Wie weit indes Schlegel und sein Kreis sie von der Wahrheit ablenkten, dafür sei noch ein glänzender Beleg angeführt. Rahel deutet ihn an, wenn sie schreibt: „Ueber die Ehescheidung ist sie platt und dünne, und sich selbst aus Angst und Furcht ungetreu bis zur Empörung. Sotte! hab ich nebenan geschrieben.“ Die Aeusserungen der Staël, die von Rahel so scharf abgelehnt werden, finden sich an zwei Stellen des Buches (I, 3. III, 29). Die Staël teilt mit Constant die Ansicht: „L'amour est une religion en Allemagne.“ Schreibt doch der Bearbeiter des „Wallenstein“ in einer Charakteristik Theklas: „Les Allemands voient dans l'amour quelque chose de religieux, de sacré, une émanation de la Divinité même, un accomplissement de la destinée de l'homme sur cette terre, un lien mystérieux et toutpuissant, entre deux âmes qui ne peuvent exister que l'une pour l'autre [1].“ Dieser dritthimmelverzückten deutschen Liebe, die den abstrakten Lauraoden Schillers abgelauscht scheint, stellt Constant französische Liebe als Leidenschaft gegenüber. Frau von Staël bleibt aber bei dieser Ansicht nicht stehen. Wenn die Liebe dem Deutschen eine Religion ist, so ist's doch eine poetische Religion, „une religion qui tolère trop volontiers tout ce que la sensibilité peut excuser.“ Sie geht weiter: die Leichtigkeit der Ehescheidung in deutschprotestantischen Ländern bedroht die Heiligkeit der Ehe. „On y change aussi paisiblement d'époux que s'il s'agissait d'arranger les incidents d'un drame“. Das gute Naturell von Männern und Frauen lasse ob der leichten Trennung keinen Groll aufkommen. Spreche doch mehr Phantasie, als wahre Leidenschaft mit. Nach ihrem Zeugnisse sind in Ehefragen alle Bande der Sitte gelöst. Die Leichtigkeit der Scheidung untergrabe die Ehe selbst und lasse nichts in seiner Wahrheit und Stärke bestehen. So macht sich denn auch

[1]) A. a. O. p. XIV.

der Unterschied von Mann und Frau in dem gegenseitigen Verhältnisse der Ehegatten nicht geltend. Solchen traurigen Umständen gegenüber bricht die Staël in die Worte aus: „Il vaut mieux, pour maintenir quelque chose de sacré sur la terre, qu'il y ait dans le mariage une esclave que deux esprits forts.“ Worte, die in ihrem Munde komisch genug klingen!

Die Quelle dieser seltsamen Weisheit ist unschwer aufzuspüren. Wiederum überträgt die Staël auf ganz Deutschland, was lediglich von den romantischen Kreisen gilt. Die weiblichen esprits forts der Gruppe dachten ja gewiss so frei von Ehe und Ehescheidung. Hier wechseln die Frauen ihre Männer ohne Bedenken. Caroline, Dorothea brauche ich nur zu nennen; und Tiecks Schwester, die mit der Staël zumeist von allen diesen romantischen Frauen verkehrte[1], hat sie nicht den romantischen Schulmeister, den dicken Bernhardi ohne Bedenken gegen den lebensgewandteren Herrn von Knorring vertauscht? Wilhelm Schlegel vollends wird der Staël seine eigenen Erlebnisse wohl unter dem beschönigenden Mantel eines typischen Vorgangs gebeichtet haben. Brachte er doch durch solche Mitteilung nur Wasser auf die eigene Mühle der Staël. So sehr sie sich gegen die imaginären deutschen Zustände ereifert, sie fand in ihnen doch eine Rechtfertigung eigner Gebräuche. Hätte sie geahnt, wie falsch und einseitig ihre Gewährsmänner sie berichtet haben, sie hätte sicher geschwiegen. Denn durch den Pfeil, der sein Ziel verfehlte, um sofort auf den unklugen Schützen zurückzuprallen, hat sie sich grenzenlos blosgestellt. Uns freilich ist dieses persönliche Moment gleichgültig; wichtig nur, dass auch im sittlichen Leben Deutschlands der sternbaldisierende Lebensgenuss seine Stelle angewiesen bekommt. Romantisches Dämmerlicht liegt im Buche der Staël nicht blos auf deutscher Landschaft, auch auf deutschem Eheleben.

Endlich ergiesst sich dieser Dämmerschein auch auf deutsche Wissenschaft. Ein seltsamer Widerspruch macht sich

---

[1]) Vgl. oben Anm. 37.

geltend; veranlasst durch die gegensätzlichen Quellen der Staël. Der protestantische Villers eröffnet ihr den Einblick in ein, klarsten und hellsten Lichtes sich erfreuendes Deutschland, das auf „moralité" alles gründet, das Deutschland Kants. Wilhelm Schlegel aber und seine romantischen Genossen gestatten ihr Zutritt in ein mystisch-religiöses Deutschland und lassen sie — wie Heine bemerkt — ultramontane Tendenzen befördern, die mit ihrer protestantischen Klarheit in direktem Widerspruche sind[1]).

Dem selben Widerspruche sind wir soeben begegnet. Wie passen die von den Pflichten der Ehe wenig bedrückten deutschen starkgeistigen Frauen zu den „traurigen Fantasmagorien, die Gott zur Ehrlichkeit verdammt hat?" Auch hier ruht der Widerspruch auf den unvereinbaren Quellen. Ich habe schon bemerkt, dass die allzu ideal gezeichneten Deutschen der Staël mit den sternbaldisierenden Romantikern nicht viel gemein haben. In das romantische Landschaftsbild passen sie ja wohl trefflich. Doch sicherlich dachten die Schlegel selbst von ihren Landsleuten nicht so günstig. Die verstiegene Begeisterung für eine schier utopische Sittlichkeit der Deutschen, für Menschen, die „ohne Leiber, ganz Tugend ... sich von Moral und Metaphystik unterhalten", diese Begeisterung, die ganz und gar nicht zu der Staël Ansicht von deutscher Ehe passt, sie entstammt nicht dem romantischen Kreise. Villers und Constant, dann alle die Emigranten, die sich in Coppet zusammenfanden, haben in solch übertriebenem Ansichten von Deutschland geschwelgt. Constant spricht den Deutschen aus Begeisterung für ihre Redlichkeit sogar Phantasie ab: „Il y a dans le caractère des Allemands une fidelité, une candeur, un scrupule qui retiennent toujours l'imagination dans de certaines bornes." Texte bringt mannigfache Zeugnisse für die Deutschtümelei des ganzen Kreises bei; sie gipfelt in den Worten, die Caspar von Voght den 27. Oktober 1806 an Villers gerichtet hat: „Le ciel toujours juste a compensé les avantages physiques

[1]) Vgl. oben Anm. 40.

qu'il accorda aux nations du midi, par des avantages moraux qui rendent les habitans du nord plus susceptibles zu hoffen, zu glauben, zu lieben et qui dédommagent de l'imperfection des jouissances physiques, puisqu'ils les anoblissent[1]."

In dem romantisch gezeichneten Deutschland der Staël finden sich erdentrückte Idealisten Villers-Constantscher Mache und eine sittenfreie Frauenwelt sternbaldisierender Färbung zusammen. Ein unlösbarer Widerspruch, veranlasst durch Uebertreibungen und Einseitigkeiten in beiden Richtungen. Auf Widersprüchen, die gleichen Ursachen entkeimen, sind die beiden letzten Hauptabschnitte des Buches aufgebaut, die von deutscher Philosophie und deutscher Religiosität handeln. Auf der einen Seite bekennt sich Frau von Staël als begeisterte Verehrerin Kants und auf der andern macht sie sich zum Dolmetsch Jacob Böhmes, Baaders und Schuberts; sie erblickt ebenso in Luther den Begründer moderner deutscher Geistesentwicklung und bekennt wenige Seiten später: „Le catholicisme, aujourd'hui désarmé, a la majesté d'un vieux lion qui jadis fit trembler l'univers (IV, 4)." Für unsere Zwecke genügt es, den Widerspruch festzustellen. Dass Villers ihr Lehrer in Sachen Luthers und Kants war, ist bekannt genug. Sein „Essai sur la réformation de Luther" (1804) und seine „Philosophie de Kant" (1801) sind längst als ihre Quellen nachgewiesen[2]. Gedenkt sie doch selbst mit warmen Lobe ihres Gewährsmannes (III, 9 Ende). Ebenso sicher aber ist es, dass sie die ins Romantische schlagenden Partien der beiden Abschnitte W. Schlegel dankt. Auch hier, auf dem Gebiete von Religion und Philosophie musste sie mit gebundenen Händen ihrem Gewährsmanne folgen; selbständige Prüfung war so wenig möglich, wie auf kulturhistorischem Felde.

Freilich bekam der romantische Freund eine nicht zu unterschätzende Stütze in Ancillon. Ancillon, dem

---

[1]) Constant a. a. O. p. XXVII. Texte insbes. p. 33. Briefe an Villers S. 303.

[2]) Vgl. Texte a. a. O. 22 ff. Süpfle a. a. O. 2, 1, 84 f., 91 f.

Treitschke[1]) eine Gedankenarmut vorwirft, „woneben Rottecks Wasserklarheit wie sprudelnde Genialität erschien“, wird zweimal von Frau v. Staël mit Worten rückhaltslosester Anerkennung als Quelle zitiert (III, 2. IV,1): „C'est par son âme qu'il a saisi tout ce que la pensée de l'infini peut présenter de plus vaste et de plus élevé.“ Genau und streng ziehe er die Linie, wo die experimentellen Kenntnisse enden, in Kunst, Philosophie und Religion. Er zeige, dass Gefühl viel weiter gehe als Erkenntnis. „Par delà les preuves démonstratives, il y a l'evidence naturelle; par delà l'analyse, l'inspiration; par delà les mots, les idées; par delà les idées, les émotions“. „Le sentiment de l'infini est un fait de l'âme, un fait primitif, sans lequel il n'y aurait rien dans l'homme que de l'instinct physique et du calcul.“. Ausdrücklich wird Ancillon als Stütze im Kampf gegen den Rationalismus der Aufklärungsreligion in Anspruch genommen. Er erscheint also mindestens in diesem Kampfe als Bundesgenosse der Romantik auf dem Plan. Gewiss liesse sich aus seinen Schriften manches an Romantik gemahnende Wort nachweisen, das von Frau von Staël verwertet worden ist. Drum seien im Folgenden auch nur die auffallendsten und eigentümlichsten Uebereinstimmungen Staël'scher Auffassung und Schlegel'scher Doktrin hervorgehoben.

Gleich nach der Charakteristik der Philosophie Kants (III, 7) hat Frau von Staël ein Kapitel eingesetzt: „Des philosophes les plus célèbres de l'Allemagne, avant et après Kant“. Lessing, Hemsterhuys, J. H. Jacobi, Fichte, Schelling und Fr. Schlegel sind hier zusammengefasst. Was sie hier über Fr. Schlegel und über seine indischen Forschungen sagt, wurde schon von mir herangezogen. Jacobi's gedenkt sie noch ausführlicher bei einer Besprechung seines „Woldemar“ (III, 17), die Friedrich Schlegels berühmter Rezension einerseits Anerkennung des edlen polemischen, gegen herzlose Vernunftabgötterei gerichteten Eifers,

---

[1]) „Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert“, 2 [4], 115. Ebenso urteilt Caro in der „Allg. deutschen Biographie“.

andererseits Verurteilung der unnatürlichen, geschraubten Hauptbegebenheit des Romans entnimmt. Viel interessanter aber ist uns, was die Staël über Hemsterhuys sagt: „Hemsterhuis, philosophe hollandais, fut le premier qui, au milieu du dix-huitième siècle, indiqua dans ses écrits la plupart des idées générales sur lesquelles la nouvelle école allemande est fondée.“ Wörtlich übereinstimmend hatte W. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen [1]) von diesem Lieblinge seiner Jugend, dessen Name in den Jugendbriefen seines Bruders immer wiederkehrt, gesagt; „Auch Hemsterhuys (zwar ein Holländer der französisch geschrieben, aber wohl nur von Deutschen recht geschätzt worden ist) . . . muss als ein Vorbote der wieder erwachenden Philosophie, gleichsam ein Prophet des transcendentalen Idealismus betrachtet werden.“ Die Staël nennt ihn einen Enthusiasten mit der Sprache eines Mathematikers; Wilhelm schreibt im 142. Athenäumsfragment genauer: „Hemsterhuys vereinigt Plato's schöne Seherflüge mit dem strengen Ernst des Systematikers“. Lange nicht so charakteristisch romantisch sind ihre Wiedergaben des Fichteschen und Schellingschen Systems; aus Wilhelm Schlegels Schriften wäre umsoweniger eine Parallele heranzuziehen, als insbesondere die Berliner Vorlesungen nur der ästhetischen Resultate Schellings gedenken. Eher begegnen wir einer eigentümlich romantischen Note in dem folgenden Kapitel, das der Naturphilosophie nachzugehen sich bemüht. Dem Führer Schelling werden die romantischesten Philosophen Baader, Schubert und Steffens angereiht. Wiederum lenken wir in ein Gebiet ein, dem die Berliner Vorlesungen ihr Augenmerk geschenkt hatten. Wilhelm Schlegel mahnt die Naturforscher, sich nicht so in die Zergliederung der Naturprodukte zu vertiefen, dass ihnen darüber die Natur abhanden komme. Das ist echt naturphilosophisch gesprochen! Frau von Staël sagt, solche Forderungen französischer Exaktheit gegenüberstellend: „Les Allemands reprochent

[1]) a. a. O. 2, 91, 32. Die Stelle gehört dem sofort in Fr. Schlegel's „Europa“ veröffentlichten Abschnitte der Vorlesungen an (2, 1, 92).

aux Français de ne considérer que les faits particuliers dans les sciences, et de ne pas les rallier à un système; c'est en cela principalement que consiste la différence entre les savants allemands et les savants français.“ Auch hier erhebt sie die romantische Parteiansicht zur allgemeinen deutschen Anschauung, bethört von den Lehren Wilhelms: „Les savants allemands . . . répandent un intérêt prodigieux sur la contemplation des phénomènes de ce monde; ils n'interrogent par la nature au hasard, d'après le cours accidental des expériences; mais ils prédisent par la pensée ce que l'observation doit confirmer“. Schon Schlegel nannte das Experimentieren eine Kunst, die Natur in Lagen zu versetzen, wo sie genötigt ist, auf unsere Fragen zu antworten, und streng naturphilosophisch setzt er hinzu: „Wenn nun aber der Frager selbst nicht weiss, was er fragt, wenn er spitzfindige, verworrene, in sich mishellige Fragen vorlegt, was Wunder, wenn die geängstete Natur, wie der Verbrecher bei einem peinlichen Verhör, ebenfalls zweideutig, missverständlich, irreleitend antwortet. Zum reinen objektiven Beobachten der Natur gehört ebensowohl ein Seherblick, als zur Spekulation über sie [1].“ Indem die Staël auf diesen gewagtesten Posten ihrem romantischen Freunde nachfolgt, thut sie soviel, dass ihr zu thun fast nichts mehr übrig bleibt. Wir wundern uns nicht mehr, wenn sie Chladni's Klangfiguren, deren auch der Berliner Vorleser gedenkt, noch naturphilosophischer ausbeutet, als er, wenn sie die Brownsche Heilmethode, die in der Geschichte der Schlegel-Schellingschen Gruppe eine so traurige Rolle spielt, hier heranzieht, und wenn sie sogar für Galls Schädellehre Worte der Anerkennung übrig hat, während W. Schlegel selbst sie recht schnöde abthut. Noch weniger wundern wir uns, wenn sie mit Schlegel die Astrologie [2]) in ihre Rechte zu setzen sucht und schliesslich,

[1]) Berliner Vorlesungen 2, 56 ff., insbes. 58, 7 (Europa 2, 1, 48 ff.).

[2]) Chladni: Berliner Vorlesungen 1, 255, 5; Brown: vgl. Haym 367. 580. 736, insbes. 737; Gall: Berl. Vorlesungen 1, 78, 26. 149, 31; Astrologie: ebda. 2, 61, 17 (diese Stelle insbesondere auch: Europa 2, 1, 54).

mit einem Blick die gesamte „Nachtseite der Natur“ umfassend, erklärt: „Ce que nous appelons des erreurs et des superstitions tenait peut-être à des lois de l'univers qui nous sont encore inconnues. Les rapports des planètes avec les métaux, l'influence de ces rapports, les oracles même et les présages ne pourraient-ils pas avoir pour cause des puissances occultes dont nous n'avons plus aucune idée? Et qui sait s'il n'y a pas un germe de vérité caché dans tous les apologues, dans toutes les croyances, qu'on a flétris du nom de folie? Il ne s'ensuit pas assurément qu'il faille renoncer à la méthode expérimentale, si nécessaire dans les sciences; mais pourquoi ne donnerait-on pas pour guide suprême à cette méthode une philosophie plus étendue, qui embrasserait l'univers dans son ensemble, et ne mépriserait pas le côté nocturne de la nature, en attendant qu'on puisse y répandre de la clarté.“ Wir sehen: die kühnsten Ahnungen der Romantik, die verwegensten Blicke der Naturphilosophie finden Beifall bei Frau von Staël, Ahnungen, Blicke, die immerhin der neueren Naturwissenschaft einen mächtigen Impuls gegeben haben, Vermutungen, die in einem wesentlich auf das Experiment gestellten Jahrhundert zwar bald überwunden worden sind, die aber manches unerklärliche Phänomen uns näher gebracht, manchem Forscher auf naturhistorischem und auf geistigem Gebiete den Weg gewiesen haben, um am Ende des Jahrhunderts wieder in allzuvorschnellen Geistern neu aufzuleben.

Und wie Frau von Staël ihrem Freunde den Schritt zu Erkenntnismystik nachthut, so auch zu religiöser Mystik.

Frau von Staël ist sich bewusst, dass die religiösen Schriftsteller ihrer Zeit in zwei Heerlager geteilt sind, in Verteidiger der Reformation und Anhänger des Katholizismus (IV, 2). Ein Anhänger jener Gruppe stand ihr in Villers zur Seite, wie wir wissen. Trotzdem nehmen die Katholiken den grösseren Raum in ihrer Darstellung ein. Wie fein weiss sie ihnen ein Lob aus ihren grössten Schwächen zu ziehen. Sie hat von dem Manne, der über Geist und Einfluss der Reformation geschrieben hat, von Villers gelernt, dass Luthers Lehre für

die Entwickelung deutschen Geisteslebens günstiger war, als der Katholizismus. Doch nach ihrer ganz im Sinne Fr. Schlegels gehaltenen Erklärung haben sich die Katholiken lediglich aus Opposition eine gewisse Selbstbeschränkung auferlegt, die fast jede Gelegenheit, sich in Sachen der Phantasie und des Gedankens auszuzeichnen, unmöglich macht. Ausdrücklich gedenkt sie anderseits der Schäden, die nach der Ansicht einiger Schriftsteller der „nouvelle école" aus der Reformation den Deutschen erwachsen sind. Sie bedauert zwar, dass durch solche Betrachtungsweise ein neuer Zwiespalt zwischen den beiden Bekenntnissen sich aufgethan habe. Um so mehr aber huldigt sie dem Grafen Friedrich Stolberg, der eben erst von Friedrich Schlegel auf das günstigste besprochen worden war, und analysiert seine „Geschichte der Religion Jesu Christi" (1806/7), die dem genannten Romantiker zu jener Besprechung [1]) Anlass gegeben hatte. Mit Stolberg und von Stolberg erhofft sie eine Wiedervereinigung der Konfessionen. Sie weiss ferner sehr gut, dass die Wendung zum Katholizismus, die sich bei Stolberg wie bei den Romantikern vollzogen hat, auf litterarische Veranlassungen zurückgeht. Sie weist ausdrücklich den Vorwurf der Frivolität ab, den man gegen die Romantiker erhoben hat, weil sie die künstlerische Seite des Katholizismus ihm zu gute gerechnet haben. Sie verteidigt also die „prédilection d'artiste", aus der heraus ihr Freund Wilhelm Schlegel seine Stanzendichtung „Der Bund der Kirche mit den Künsten" geschrieben hat, und ausdrücklich stellt sie den katholisierenden Kunstbestrebungen der Romantiker „le bel ouvrage de M. Chateaubriand sur le Génie du Christianisme" an die Seite. Die Romantiker selbst dachten freilich über den französischen Mitstreiter weniger günstig [2]).

[1]) Vgl. meine Auswahl S. 340. — Blennerhassett 3, 299. 302 f.

[2]) W. Schlegel (Berl. Vorlesungen 1, 353, 30) scheint Chateaubriand noch als Kampfgenossen anerkannt zu haben (vgl. auch 2, 61, 36). Schärfer urteilt schon Schelling (an A. W. Schlegel 1. Nov. 1802) über Chateaubriands „mit prätendierter Poesie vorgebrachten Einfälle", die „grossenteils fad, und eine ganz trüb empfindsame und übrigens höchst empirische Poesie sind." F. Schlegel (Europa 1, 2, 154) spottet über „das Genie du Christianisme ..., welches ... so weitschweifig ist, dass es niemand lesen kann."

Vom Katholizismus schreitet sie zur Mystik fort und stellt auch hier (IV, 5) einen engen Zusammenhang mit der Kunst fest. Innerhalb der Mystiker, die sie von Tauler ab in historischem Ueberblick charakterisiert, scheidet sie die Theosophen als besondere Gruppe ab und gelangt so zu Saint-Martin und zu dem Abgotte Tiecks, Hardenbergs und Friedrich Schlegels, zu Jakob Boehme (IV, 7). Auch hier bricht sie eine Lanze für ihre romantischen Freunde: „Quelques savants, en Allemagne, affirment qu'on trouve dans les ouvrages de Jacob Boehme des vues très profondes sur le monde physique; l'on peut dire au moins qu'il y a autant d'originalité dans les hypothèses des philosophes religieux sur la création, que dans celles de Thalès, de Xénophane, d'Aristote, de Descartes et de Leibnitz. Les théosophes déclarent que ce qu'ils pensent leur à été révélé, tandis que les philosophes en général se croient uniquement conduits par leur propre raison; mais puisque les uns et les autres aspirent à connaître le mystère des mystères, que signifient à cette hauteur les mots de raison et de folie? et pourquoi flétrir de la dénomination d'insensés ceux qui croient trouver dans l'exaltation de grandes lumières?"

Billig müssten wir uns wundern, wenn ein Werk, in dem die extremsten Bestrebungen der Romantik so sympathisch aufgenommen werden, den einen Namen nicht nennen sollte, an den alle mystischen Tendenzen der Schule sich knüpfen, den Namen Hardenbergs. Wirklich hat die Staël mit richtiger Einsicht Novalis nicht unter den Dichtern Deutschlands, sondern hier, am Schlusse ihres der deutschen Religion gewidmeten Kapitels eine Stelle freigehalten. Auch nicht unter den Naturphilosophen! Sie selbst begründet ihr Vorgehen (IV, 9): „En parlant de l'influence de la nouvelle philosophie sur les sciences j'ai déjà fait mention de quelques-uns des nouveaux principes adoptés en Allemagne relativement à l'étude de la nature; mais comme la religion et l'enthousiasme ont une grande part dans la contemplation de l'univers, j'indiquerai d'une manière générale les vues religieuses qu'on peut recueillir à cet égard dans les ouvrages allemands."

Als religiöse Betrachter der Natur erscheinen jetzt nebeneinander der „Poet“ Novalis und der „Physiker“ Schubert. Sie spricht von der „célébrité touchante“, die Hardenbergs religiöse Lieder gefunden, sie sucht sich in die „Hymnen an die Nacht“ einzufühlen. Und um sein Verhältnis zur Natur zu charakterisieren, übersetzt sie einige Stellen aus dem der Natur gewidmeten Kapitel der „Lehrlinge zu Saïs“ [1]), Stellen, an denen — wie Haym bemerkt — „das ganze erregte Treiben und die gehobene Stimmung der damaligen naturphilosophischen Epoche lebendig uns vor Augen steht, in denen der Wettlauf der empirischen und der philosophisch construierenden Naturbetrachtung mit dem Rückblick auf die tote mechanische und materialistische Ansicht“ sich spiegelt.

Nochmals seien Heines Worte zitiert; „Sobald sie fremden Einflüssen gehorcht, sobald sie einer Schule huldigt, deren Wesen ihr ganz fremd und unbegreifbar ist, sobald sie durch die Anpreisung dieser Schule gewisse ultramontane Tendenzen befördert, die mit ihrer protestantischen Klarheit in direktem Widerspruche sind: da ist ihr Buch kläglich und ungeniessbar [2])“. Das Schlussurteil wollen wir dahingestellt sein lassen; aber ich glaube schärfer, als es bisher geschah, herausgehoben zu haben, wo Frau v. Staël, fremdem Einflusse gehorchend, der romantischen Schule huldigt. Dass sie in den Kapiteln über deutsche Wissenschaft und Religion ultramontane Tendenzen fördert, kann Heine nicht bestritten werden, — dass diese Kapitel wirklich von W. Schlegel abhängig sind, glaube ich gezeigt zu haben. Vielleicht indes wirft ein Skeptiker mir ein, dass W. Schlegel selbst dem Mystizismus weniger geneigt war, als die Schlusskapitel des Buches „De l'Allemagne“. Hat er doch später den eignen Bruder geopfert, um nicht in den Verdacht des Kryptokatholizismus zu geraten. Zugegeben, dass nicht er, sondern etwa sein Bruder Friedrich die Staël bekehrt und zu Villers in Gegensatz gebracht hat, was macht es aus? Dass ihre

[1]) Novalis „Schriften“. Berlin 1837. 2^5, 64 ff.; vgl. Haym, S. 349 f.

[2]) Siehe oben.

hier in Frage stehenden Anschauungen der deutschen Romantik entkeimten, diese Thatsache bliebe doch bestehen, mag nun Wilhelm Vermittler sein oder nicht. Wirklich indes steht uns ein schlagender Beleg zur Verfügung, der Wilhelm Schlegel im Jahre 1811 genau auf dem Standpunkte der Schlusskapitel zeigt. Lady Blennerhassett hat den Beleg schon herangezogen, ohne ihn bis aufs Letzte auszunützen. Im genannten Jahre schreibt er an Montmorency, seit die göttliche Gnade ihm die Augen geöffnet habe, betrachte er die Philosophie nur mehr als die Führerin zu einer höheren Erkenntnis, die Dichtung und die schönen Künste als den Abglanz göttlicher Schönheit. Er sei an grosse geistige Thätigkeit gewöhnt, nun aber wolle er ihr Schweigen gebieten, damit die Entwickelung der intellektuellen Gaben nicht verhängnisvoll für ihn werde. „Meine Gedanken muss ich zu Bundesgenossen werben, damit sie nicht gegen den Glauben sich wenden und mich in den Zustand des Zweifels zurückschleudern, dem ich kaum entgangen bin .... Dieses halbe Bedürfnis erhöht mir den Wert der unter dem Namen Theosophen bekannten religiösen Schriftsteller.“ Ganz im Sinne der Staël'schen Ausführungen, wie als ob er vor allem ihr Modell gestanden hätte, setzt er fort: „Das protestantische Kirchenwesen entspricht meinem Herzen nicht mehr ... Ich bin überzeugt, dass die Zeit nahe ist, wo alle Christen sich im Glauben vereinigen werden. Das Werk der Reformation ist gethan. Der Stolz menschlicher Vernunft, der bei den ersten Reformatoren und noch mehr bei ihren Nachfolgern sich fühlbar machte, hat uns so schlecht, besonders während des letzten Jahrhunderts geleitet, dass er mit sich selbst in Widerspruch geraten ist und sich vernichtet hat.“ Und wiederum ganz im Sinne der Staël und des von ihr verehrten Stolberg schliesst er: „Es ist vielleicht angezeigt, dass Solche, die auf die Meinung ihrer Zeitgenossen Einfluss haben, ... die Vereinigung mit der einen Kirche der alten Tage vorbereiten helfen [1])“.

[1]) L'auteur des Souvenirs de Madame Récamier „Coppet et Weimar“ p. 194; Blennerhassett 3, 298 f.

Diese Worte W. Schlegels, ebenso wie die romantisch-mystischem Katholizismus so geneigten Kapitel des Buches „De l'Allemagne", sie entstammen jener Epoche, von der Bonstetten an Friederike Brun schrieb: „Nichts ist veränderter als Coppet. Du wirst sehen, die Leute werden alle noch katholisch, martinistisch, mystisch, alles durch Sch[legel], und obendrein wird alles deutsch[1]". Nicht aber in dieser Epoche allein hat Frau v. Staël an dem Buche gearbeitet und vor allem nicht damals allein hat sie ihre Materialien gesammelt. Ich habe hier nicht zu untersuchen, wann die Einflüsse Villersscher Richtung bei ihr überwogen. Lady Blennerhassett ist in ihrer Biographie den Wandlungen der Staël sorgsam nachgegangen. Dass durch diese Wandlungen aber in dem allmählich und langsam koncipierten Buche Widersprüche sich geltend machen mussten, liegt auf der Hand. Sollte doch ursprünglich nur ein Reisejournal, also ein an Einheitlichkeit der Betrachtung nicht gebundenes, objektiv referierendes, die Form einer Enquête wahrendes Tagebuch entstehen[2]). Mir genügt es, die Widersprüche des Buches scharf hervorgehoben und ihre Ursache bestimmt zu haben. Romantische Anschauungen stecken in dem Werke zur Genüge, freilich nicht oder wenigstens viel weniger in seinen der Litteratur Deutschlands gewidmeten Partien; umsomehr in allen Erörterungen deutscher Lebens- und Weltanschauung.

Ich habe nur noch wenig hinzuzufügen. Da wir Frau von Staël einmal schon so tief in die Mystik Hardenbergs und seiner Verwandten eintauchen sehen, ist es nur selbstverständlich, wenn sie auf dem eng zusammenhängenden Gebiete katholisierender Kunstbetrachtung den Romantikern Nachfolge leistet. Wiederum ein Gebiet, auf dem sie zu ganz selbständigem Urteil nicht befähigt war. Das 32. Kapitel des zweiten Teils, „Des beaux-arts en Allemagne", ist ein Glaubensbekenntnis nazarenischer Kunstlehre; es könnte auch heute wieder vom Standpunkte praeraphaelitischer Kunstrichtung

[1]) Vgl. Blennerhassett 3, 300. Bonstetten an Friederike Brun 12. Okt. 1809.

[2]) Vgl. Blennerhassett 3, 37. Briefe an Villers S. 296.

als Progammschrift in Anspruch genommen werden. Wir haben jüngst eine sorgsame Darlegung des Verhältnisses geschenkt erhalten, in dem beide Schlegel zur bildenden Kunst standen[1]). Leider blieb da Frau von Staëls Kunstkapitel vergessen. Wie einst der junge Tieck und Wackenroder schreibt sie von den Schöpfungen Dürers, Cranachs und Holbeins: „On n'y voit pas de prétentions à d'ambitieux effets, l'on n'y sent que cette émotion intime pour laquelle tous les hommes de talent cherchent un langage, afin de ne pas mourir sans avoir fait part de leur âme à leurs contemporains". Streng nazarenisch, ganz wie Fr. Schlegel, erkennt sie den von christlicher Religion inspirierten Gemälden einen besonderen Reiz zu, „une impression semblable à celle des psaumes qui mêlent avec tant de charme la poésie à la piété". Mit den beiden Brüdern wirft sie dann Winckelmann vor, dass er die Malerei zu sehr der Plastik angenähert habe. Sehr vorsichtig und alle Spitzen wohlweislich umbiegend polemisiert sie gegen Goethes Kunstbestrebungen, ja sie möchte ihn gern von Winckelmann durch das Zugeständnis weglocken, er verstehe von Malerei viel mehr als Winckelmann selbst; ganz ähnlich rechnet W. Schlegel in seinem „Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" von 1805[2]). Im Gegensatz zu Winckelmann stimmt sie der nouvelle école zu, wenn diese der Gothik gerecht wird, empfiehlt aber freilich den Bau gothischer Kirchen ihrer Zeit nicht. Dafür zitiert sie Görres und lässt ihn über die Symbolik gothischen Kirchenstils in französischer Uebertragung phantasieren. Wie tief dieses Kapitel der Romantik verpflichtet ist, erhellt aus der Thatsache, dass die Dresdener Gallerie, die Keimstätte der Schlegelschen Kunstanschauungen eine längere Charakteristik erfährt, und dass Rafaels „Sistina" und Correggios „Nacht" ganz im Stile des Dresdener Gemäldegesprächs und der Gemälde-

[1]) E. Sulger-Gebing: „Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst". (Munckers „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte" III.) München 1897.

[2]) Werke 9, 231; vgl. Sulger-Gebing S. 152.

sonette W. Schlegels gefeiert werden. Endlich gehören die beiden einzigen lebenden Künstler Deutschlands, die sie nennt, Hartmann und Schick, zu den Schützlingen der Schlegel[1]).

Und noch eine von W. Schlegel gefeierte Künstlerin gesellt sich hinzu, eine Tänzerin, Ida Brun. In seinem Gedichte „An Ida Brun" (1806) feiert er den „idealischen Tanz" dieser jüngsten Tochter der Dichterin Friederike Brun[2]). Er selbst erläutert seinen Sang und dessen Gegenstand: „Mlle. Brun beschränkt sich nicht bloss auf mimische Plastik .. Sie legt dramatischen Zusammenhang in ihre Darstellungen, und entfaltet nacheinander die verschiedenen Grade der Empfindung und Leidenschaft, ihren Wechsel und ihre Uebergänge." „Ihre Kunst ist über ihre Jahre, ein solches Ahndungsvermögen in dem zartesten jungfräulichen Gemüte muss durchaus als eine genialische Eingebung angesehen werden"; so lautet sein Urteil. Die Staël setzt dieses seltsame Phaenomen in Gegensatz zu der in Deutschland vernachlässigten Tanzkunst. Und fast wortgetreu berichtet sie als Selbsterlebtes, was Schlegel von Ida's Darstellung der Althäa dichtet:

> Dich, Althäa, sah mit Schaudern
> Ich, nach langem Kampf und Zaudern
> Den verhängnisvollen Brand
> Schleudern in die Todesgluten
> Und verzweifelnd dann verbluten,
> Auf dich selbst den Tod gewandt.

„J'ai vu la jeune Ida", heisst es bei der Staël, „encore enfant, représenter Althée prête à brûler le tison auquel est attachée la vie de son fils Méléagre; elle exprimait, sans paroles, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère" . . .

So hübsch grade dieses Zusammentreffen ist, ich lege keinen grossen Wert auf die Entlehnung, wenn überhaupt von

---

[1]) Ueber die Dresdner Gallerie und ihren Einfluss auf die romantischen Künstleranschauungen vgl. Sulger-Gebing S. 44 ff. Das Gespräch „Die Gemälde": W. Schlegels Werke 9, 3—101; vgl. auch 2, 313. Hartmann und Schick: Sulger-Gebing S. 145. 154.

[2]) Werke 1, 254.

einer gesprochen werden darf. Beiläufiges Uebereinstimmen, besonders in der Schilderung von Erlebnissen, die gemeinsam von der Staël und von Wilhelm Schlegel mitgemacht worden sind, das fällt ja nicht ins Gewicht. Welchen Zweck hätte es wohl, wenn Fr. v. Staël über die Hochzeitsfeier von Kaiser Franz I. und Erzherzogin Beatrix berichtet (I, 7), an W. Schlegels ausführliche Schilderung zu erinnern?[1]) Noch mehr; eine Reihe von Uebereinstimmungen in Urteil und Charakteristik übergehe ich, weil sie ausserhalb des romantischen Credos fallen. Im besten Falle könnte betont werden, dass die enthusiastische Zustimmung, die Bürger bei Frau v. Staël findet (II, 13), nach der Rettung, die W. Schlegel 1800 seinem Lehrer hat zuteilwerden lassen, plausibler war, als wenn die Frau nur unter dem ungünstigen Einflusse von Schillers Verdikte gestanden hätte. Gewiss stimmt auch ihr halb billigendes, halb abwehrendes Urteil über Jean Paul (II, 28) mit dem der Schlegel[2]). Gute Auskunft konnte W. Schlegel ihr auch geben, wenn sie Wohlklang und Verskunst deutscher Zunge

---

[1]) Werke 9, 282; Lady Blennerhassett gedenkt (3, 192) einer interessanten Uebereinstimmung der Staël und Fr. Schlegels im Urteile über Joseph II. Obgleich Friedrichs Ansicht erst zutage trat, als das Buch „De l'Allemagne" (es handelt sich um I, 6. 7) schon geschrieben war, nämlich in seiner 19. Vorlesung über die neuere Geschichte (Wien 1811), möchte Lady Blennerhassett doch annehmen, dass nicht Schlegel von der Staël, sondern sie sich von ihm Belehrung geholt habe.

[2]) Frau v. Staël bildete sich ihr Urteil über Richter schon im Jahre 1803. Den 9. November schrieb sie an Villers (a. a. O. S. 291): „J'ai commencé à lire votre Richter, à travers mille niaiseries il y a des mots charmants". Sie zitiert ein solches Wort und fügt, unter dem Eindrucke Richters stehend, hinzu: „Mais je n'en trouve pas moins l'extérieur allemand bien peu esthétique". Der Tenor des Urteils ihres Werkes (II, 28) ist schon gegeben. Was sie hier sagt, kann heutige Wissenschaft billig unterschreiben: „On trouve des beautés admirables dans les ouvrages de J. Paul; mais l'ordonnance et le cadre de ses tableaux sont si défectueux, que les traits de génie les plus lumineux se perdent dans la confusion de l'ensemble". Schärfer formuliert F. Schlegel (Athenäumfgm. 421) seine Ansicht von den „poetischen Rembrandts" des Dichters, von seiner „anziehenden Schwerfälligkeit" und „pikanten Geschmacklosigkeit": „Ein eignes Phänomen ist es: ein Autor,

prüfte (II, 9). Doch, wie gesagt, auf all diese und eine Reihe anderer Entlehnungen und Uebereinstimmungen lege ich kein Gewicht. Sicherlich hat ja die Staël noch manch' andere Waffe von ihrem Freunde geborgt; sicherlich ist sie über manches Detail durch ihn belehrt worden. Mit Recht sagt Lady Blennerhassett: „Ein Kenner wie Schlegel machte die schwerfälligen Compendien, die Küttner und Koch entbehrlich“ [1]). Allein nicht die ganze Summe seines Wissens von ihrer Leistung abzuziehen, habe ich mir zur Aufgabe gestellt. Das eigentümlich Romantische seiner Kunst- und Lebensanschauung allein sollte den Aufstellungen der Französin gegenübergehalten werden. Und ich denke, ein gewisses Resultat solcher Vergleichung liess sich erreichen: [Frau von Staël hat ihre Selbständigkeit gewahrt, wo sie Dichtung und Dichter zu beurteilen hatte. In fast allen Fragen der Kultur, der Wissenschaft,

der die Anfangsgründe der Kunst nicht in der Gewalt hat, nicht ein Bonmot rein ausdrücken, nicht eine Geschichte gut erzählen kann, nur so, was man gewöhnlich gut erzählen nennt, und dem man doch schon um eines solchen humoristischen Dithyrambus willen, wie der Adamsbrief der trotzigen, kernigen, prallen, herrlichen Leibgeber, den Namen eines grossen Dichters nicht ohne Ungerechtigkeit absprechen darf.“ Ausdrücklich im Gegensatz zu Fr. Schlegel („Gespräch über den Roman“, Athenäum 3, 1, 117) tritt die Staël, wenn sie Sterne über Richter stellt; auch hier werden wir ihr beistimmen und Friedrichs Begründung ablehnen: „Weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastischer ist.“ W. Schlegel nennt Richter in seiner ablehnenden Charakteristik (Berliner Vorlesungen 2, 21) „unbekannt mit der Welt, auf den Horizont eines kleinen Städtchens eingeschränkt“; Frau von Staël, die im ganzen viel günstiger von ihm denkt, sagt wörtlich das Gleiche: „Il ne connaît guère que le cœur humain tel qu'on peut le juger d'après les petites villes d'Allemagne“. Allein diese Uebereinstimmungen und Gegensätze wollen nicht viel besagen. Während die Charakteristik von Staël nur die Züge Richters lobt und tadelt, die dem heutigen Beobachter lobens- und tadelnswert scheinen, bewegt sich das romantische Urteil zwischen Extremen der Anerkennung und des Tadels. Sehr fein hat Alfred Kerr („Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik“. Berlin 1898) S. 67 ff. aufgezeigt, wie viel die Romantik Jean Paul schuldet, und wie haltlos ihr Urteil über ihn hin und her schwankt.

[1]) Blennerhassett 3, 386.

der Religion, der bildenden Kuns
übergegangen. Wenn sie Ans
romantischen nicht stimmen,
rungenschaften älterer Zeit
bindung mit Villers und
richtigsten urteilt sie, w
verlässt. Mit Recht mein
três bien compris cette nation,
pratique; elle en a mieux expliqué la
le génie littéraire que le fonds moral.“ [1])
hat sie aus Eignem gesprochen; über alles and
fremden Einflüsterungen ihr Ohr. Dort behielt sie
wenigstens im Grossen und Ganzen; hier müssen wir ihr immer Einwürfe machen. Allein diese Einwürfe treffen zuletzt nicht Frau v. Staël selbst, sondern ihre Gewährsmänner aus romantischem und antiromantischem Lager.

---

[1]) Virgile Rossel: „Histoire littéraire de la Suisse Romande“. Genève-Bâle-Lyon, H. Georg, 1891. 2, 314. Gerne benütze ich die Gelegenheit, dem verehrten Verfasser der „Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne“ (Paris 1897) hier meinen herzlichsten Dank für manchen wertvollen Hinweis abzustatten. Hätte ich in den bibliographischen Angaben irgendwelche Vollständigkeit angestrebt, sein Name wäre an dieser Stelle mehr als einmal zu nennen gewesen.

prüfte (II, 9). Doch, wie gesagt, auf all diese und eine Reihe anderer Entlehnungen und Uebereinstimmungen lege ich kein Gewicht. Sicherlich hat ja die Staël noch manch' andere Waffe von ihrem Freunde geborgt; sicherlich ist sie über manches Detail durch ihn belehrt worden. Mit Recht sagt Lady Blennerhassett: „Ein Kenner wie Schlegel machte die schwerfälligen Compendien, die Küttner und Koch entbehrlich"[1]). Allein nicht die ganze Summe seines Wissens von ihrer Leistung abzuziehen, habe ich mir zur Aufgabe gestellt. Das eigentümlich Romantische seiner Kunst- und Lebensanschauung allein sollte den Aufstellungen der Französin gegenübergehalten werden. Und ich denke, ein gewisses Resultat solcher Vergleichung liess sich erreichen: Frau von Staël hat ihre Selbständigkeit gewahrt, wo sie Dichtung und Dichter zu beurteilen hatte. In fast allen Fragen der Kultur, der Wissenschaft,

---

der die Anfangsgründe der Kunst nicht in der Gewalt hat, nicht ein Bonmot rein ausdrücken, nicht eine Geschichte gut erzählen kann, nur so, was man gewöhnlich gut erzählen nennt, und dem man doch schon um eines solchen humoristischen Dithyrambus willen, wie der Adamsbrief der trotzigen, kernigen, prallen, herrlichen Leibgeber, den Namen eines grossen Dichters nicht ohne Ungerechtigkeit absprechen darf." Ausdrücklich im Gegensatz zu Fr. Schlegel („Gespräch über den Roman", Athenäum 3, 1, 117) tritt die Staël, wenn sie Sterne über Richter stellt; auch hier werden wir ihr beistimmen und Friedrichs Begründung ablehnen: „Weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastischer ist." W. Schlegel nennt Richter in seiner ablehnenden Charakteristik (Berliner Vorlesungen 2, 21) „unbekannt mit der Welt, auf den Horizont eines kleinen Städtchens eingeschränkt"; Frau von Staël, die im ganzen viel günstiger von ihm denkt, sagt wörtlich das Gleiche: „Il ne connaît guère que le cœur humain tel qu'on peut le juger d'après les petites villes d'Allemagne". Allein diese Uebereinstimmungen und Gegensätze wollen nicht viel besagen. Während die Charakteristik von Staël nur die Züge Richters lobt und tadelt, die dem heutigen Beobachter lobens- und tadelnswert scheinen, bewegt sich das romantische Urteil zwischen Extremen der Anerkennung und des Tadels. Sehr fein hat Alfred Kerr („Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik". Berlin 1898) S. 67 ff. aufgezeigt, wie viel die Romantik Jean Paul schuldet, und wie haltlos ihr Urteil über ihn hin und her schwankt.

[1]) Blennerhassett 3, 386.

der Religion, der bildenden Kunst ist sie ins romantische Lager übergegangen. Wenn sie Ansichten vorträgt, die mit den romantischen nicht stimmen, so stellen sie sich meist als Errungenschaften älterer Zeit dar, als Ergebnisse ihrer Verbindung mit Villers und seinem Kreise. Am besten, am richtigsten urteilt sie, wenn sie sich nur auf sich selbst verlässt. Mit Recht meinte jüngst V. Rossel: „Elle n'a pas très bien compris cette nation, tout ensemble rêveuse et pratique; elle en a mieux expliqué la litterature que les moeurs, le génie littéraire que le fonds moral.“ [1]) Ueber Litteratur hat sie aus Eignem gesprochen; über alles andre lieh sie fremden Einflüsterungen ihr Ohr. Dort behielt sie Recht, wenigstens im Grossen und Ganzen; hier müssen wir ihr immer Einwürfe machen. Allein diese Einwürfe treffen zuletzt nicht Frau v. Staël selbst, sondern ihre Gewährsmänner aus romantischem und antiromantischem Lager.

[1]) Virgile Rossel: „Histoire littéraire de la Suisse Romande“. Genève-Bâle-Lyon, H. Georg, 1891. 2, 314. Gerne benütze ich die Gelegenheit, dem verehrten Verfasser der „Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne“ (Paris 1897) hier meinen herzlichsten Dank für manchen wertvollen Hinweis abzustatten. Hätte ich in den bibliographischen Angaben irgendwelche Vollständigkeit angestrebt, sein Name wäre an dieser Stelle mehr als einmal zu nennen gewesen.

Neue Beiträge zum Verständnis und zur Würdigung einiger Gedichte Grillparzers.

Von

August Sauer.

Als ich im vorigen Band des Jahrbuchs der Wiener Grillparzer-Gesellschaft den Versuch machte, einige Gedichte Grillparzers ausführlich zu erklären, da haben Sie, hochverehrter Herr Hofrat, mir Ihre Zustimmung nicht vorenthalten. Daraus schöpfe ich den Mut, in dieser Arbeit fortzufahren und Ihnen auch heute nichts weiter als einige Bruchstücke dieses Kommentars vorzulegen, die durch den Plan des Ganzen ihre innere Einheit erhalten. Absichtlich habe ich Gedichte aus verschiedenen Zeiträumen und Gruppen gewählt. Das, was ich bei jener ersten Probe als Vorbemerkung vorausgeschickt habe, gilt auch als Einleitung für die nachfolgenden kleinen Untersuchungen, die nirgends verkennen lassen, dass für die Gedichte Grillparzers die Forschung noch völlig im Fluss ist und dass die regere Mitwirkung anderer Fachgenossen nicht leicht entbehrt werden kann. Aber gerade aus deren Kreise sind mir damals Urteile zugegangen, die mir beweisen, dass Grillparzers Lyrik noch weit davon entfernt ist, jene Anerkennung und Berücksichtigung zu finden, die sie meiner Meinung nach verdient [1]). Habe ich zu Beginn jener Studie keinen Geringeren als Gottfried Keller zum Kronzeugen für meine Auffassung aufrufen können, so sei es mir gestattet, hier das erst später bekannt gewordene Urteil Anastasius Grüns aus seinem Briefwechsel mit Frankl als neues wertvolles Zeugnis für die Bedeutung der Grillparzerschen Lyrik vorauszuschicken. Frankl hatte an Grün am 7. Juli 1872 geschrieben (Briefwechsel S. 317 f.): „Die letzten acht Tage las ich ausschliesslich Grillparzers Gedichte, zweimal, als sollte ich öffentlich

[1]) Während der Drucklegung dieses Aufsatzes erscheint soeben Batkas hübsche Erklärung des Gedichtes „Franz Schubert“ (Werke 2, 32) im Kunstwart, 11. Jahrg., S. 364 f.

Rechenschaft darüber ablegen müssen; vielmehr that ich's, um für Lebenszeit mir das Bild des lyrischen Dichters festzustellen. Der Band enthält kostbare Gedichte, die mit zu den schönsten deutschen zählen, nur hätte der Herausgeber weniger Pietät bewähren sollen, es wäre pietätvoller gewesen. In der Abteilung „Leben und Lieben" sind, ohne die Originalität zu schädigen, echt Goethe'sche Lieder. Wie Grillparzer überhaupt sich an Goethe und gar nicht an Schiller heran gebildet zu haben scheint. Entweder er ziselierte in der Jugend sorgfältig oder sie sprangen bei frischer Begeisterung gelungen hervor. In den späteren Gedichten ist die Form hart, eckig, sogar grammatikalisch unkorrekt, was hindern wird, ihn den deutschen Klassikern anzureihen, indem er Dichter, aber kein Künstler ist, bis er sich endlich nur der Verse bediente, um in dieser ihm geläufigen Form mehr den Denker charakterisierende Ideen auszusprechen. Eigen ist es, dass die besten Gedichte des Bandes alle durch den Dichter selbst mitgeteilt worden sind. Die neu hinzugekommenen — mit wenigen Ausnahmen — scheint er nur flüchtig entworfen zu haben, um sie vielleicht noch später sorgfältig durchzuarbeiten oder auch ungedruckt zu lassen . . . So wie er ist, macht der Band den Eindruck eines kostbaren venezianischen Spiegels, der aber viele blinde Flecke zeigt. Und wie Vieles wurde trotzdem unterdrückt, um es einer späteren Zeit aufzubewahren, namentlich Epigrammatisches, weil es zu persönlich ist. Er schonte seine besten Freunde, seine Verehrer nicht und trat rücksichtlich dynastischer Personen in vollen Widerspruch mit seinen Gedichten an Kaiser Franz, Ferdinand u. s. w. Gewiss ist, dass der Schwerpunkt seines Talentes im Drama liegt und im — Epischen; ich denke an die unübertreffliche Novelle ‚Der Spielmann'." Im weiteren Verlaufe dieses Briefes um seine Ansicht befragt, antwortete Grün in einem undatierten Schreiben (Briefwechsel S. 319 f.): „Auch ich habe mich in letzter Zeit eingehend mit Grillparzer beschäftigt . . . . Ich halte Grillparzer nach Anlage und Begabung weitaus für die bedeutendste dichterische Kraft, welche seit Goethe und Schiller zu Tage getreten ist. Wer könnte

sich an innerem poetischen Fond, an schöpferischer Gestaltungsgabe, an Tiefe und Feinheit des Gefühls, an Kenntnis des Menschenherzens, an Schärfe des Gedankens, an Schwung der Phantasie, an Fülle wahrer Lebensweisheit wohl mit ihm messen? Allerdings muss ich zugeben, dass er bei uns das nicht geworden, was er nach aller Anlage anderwärts hätte werden können. Aber auch in dem, was er geworden, liegt eine Grossartigkeit und zugleich Vielseitigkeit, die wir bewundern und freudig geniessen dürfen. Mag seine Wirkung in der Dramatik und Epik liegen, seinen Schwerpunkt möchte ich doch fast vorwiegend in der Lyrik suchen. Mir scheint er als Lyriker ebenso bedeutend, als eigentümlich. Wäre der Eindruck dieser Lyrik nicht durch die Zerbröckelung des organisch Zusammengehörigen und sich chronologisch Entwickelnden einigermassen abgeschwächt, so sähe man fast Schritt für Schritt den Dichter aus sich heraus wachsen und immer höher und grösser sich emporringen. Man sähe aber auch haarscharf, welchen Einfluss die äusseren Lebensverhältnisse allmählich auf den Dichter nehmen. Wie rein und poetisch formschön, wie künstlerisch ziseliert (nach Ihrem Ausdruck) sind die Gedichte aus der Jugendzeit, als noch keine Enttäuschung, keine bittere Erfahrung den unentweihten hoffnungsreichen Schaffensdrang beirrte! Wie hingegen teilen spätere bittere Erlebnisse auch den späteren Dichtungen eine gewisse Herbheit und Sprödigkeit mit, die sich glücklicherweise, ohne den Reichtum und Wert des geistigen Inhalts zu schädigen, meist nur in der rauher werdenden äusseren Form manifestiert! So ist diese an dem herrlichen Baume nur die rissige rauhe Rinde, welche uns weder das edle Mark des kräftigen Stammes, noch die schöne Laubkrone seiner Wipfel verkümmern darf und soll . . ."

1. Schlecht und Recht.

Von seinen Jugendgedichten nahm Grillparzer in die zu Anfang oder Mitte der Vierziger Jahre von ihm geplante Gedichtausgabe (vgl. Werke 1, 121) nur ein einziges, das politische Gedicht: „Schlecht und Recht" (1, 176) auf und

auch die Herausgeber der ersten Ausgabe der Werke haben es als Anhang zur Selbstbiographie (10, 213) bereits abdrucken lassen. Ich wiederhole es hier nach der ältesten erhaltenen Handschrift, die von der späteren in der fünften Auflage der Werke abgedruckten Fassung mehrfach abweicht.

Den 2[ten] Januar 806.

Das Rechte und Schlechte.

1.

Mit frechen Feinden kriegen,
Und sie nur stets besiegen,
Das wär' schon recht!
Doch ohn' ein Schwert zu ziehen,
5 Nur immer, immer fliehen,
Ey das ist schlecht!

2.

Mit immer tapfern Kämpfen,
Des Feindes Rachgier dämpfen,
Das wär' schon recht!
10 Mit Planen die nichts taugen,
Das Land nur auszusaugen,
Ey das ist schlecht!

3.

Wenn Schurken sich berathen,
Und Leut' und Land verrathen,
15 Das ist nicht recht!
Doch sie zu pensionieren
Statt zu arquebusieren,
Ey das ist schlecht!

4.

Im siebenjähr'gen Kriege
20 Hatt' man sehr wenig Siege,
Das war nicht recht!
Doch jetzt so schrecklich kriegen,
Und auch nicht einmahl siegen,
Ey das ist schlecht!

5.

25 Dem Lande Frieden schenken,
Und Leut' und Land bedenken,
Das wär wohl recht!
Doch jetzo Friede schliessen,
D'raus kann nichts gut's entspriessen,
30 Nein das ist schlecht!

6.

Wenn man nun reformirte,
Und alles weiser führte,
Dann wär's schon recht!
Doch bleibt es noch bey'm alten,
35 Und lässt man Schurken schalten,
Ey dann ist's schlecht!

Am 28. December 1805 war durch eine besondere (die 14.) Beylage zur Wiener Zeitung bekannt gegeben worden, dass am Tage vorher der Friede zu Pressburg unterzeichnet worden sei. An demselben Tag erschien als 15. Beylage Napoleons Abschieds-Proclamation und Abends um 7 Uhr reiste er selbst von Wien ab, was die Wiener Zeitung vom 1. Januar zur allgemeinen Kenntnis brachte. Die Herrschaft der fremden Truppen über Wien dauerte aber noch fort. In Grillparzers Gedicht kommt die Erbitterung über den unglücklichen Feldzug und den schmählichen Friedenschluss, der nach Stadion eher einer Capitulation glich und der den Kaiser Franz so tief betrübte (Wertheimer, Geschichte Oesterreichs 1, 374) volkstümlich-derb zum Ausdruck. In jugendlicher Unerfahrenheit schiebt er die Schuld einzelnen Persönlichkeiten zu (General Mack, FML. Fürst Auersperg wird er wol zunächst im Aug gehabt haben), nicht dem ganzen System; in dem Rufe nach Reformen trifft er aber mit den besten und reifsten Männern Oesterreichs zusammen (Wertheimer 2, 1 f.).

Es ist das erste in der Oeffentlichkeit bekannt gewordene Gedicht Grillparzers; denn der Vater hörte es zu seinem Schrecken in seinem Stammgasthause „mit allgemeiner Billig-

ung von einem der Gäste“ vorlesen. „Das Zeug machte gerade seiner plumpen Derbheit wegen die Runde durch die ganze Stadt; glücklicherweise erriet aber niemand den Verfasser“ (Selbstbiographie, Werke 19, 34). Ein „Spottgedicht“ oder vielmehr einen „erbärmlichen Gassenhauer“ nennt es Grillparzer ebenda.

Das Gedicht hat die Form eines sangbaren Couplets mit regelmässig wiederkehrendem, nur leise variirten Refrain und Gegenrefrain. Strophe 1 und 2 „Das wär' schon recht!“ Strophe 3 „Das ist nicht recht!“ Strophe 4 „Das war nicht recht!“ Strophe 5 Das wär wohl recht!“ Strophe 6 „Dann wär's schon recht!“ — Strophe 1—4 „Ey das ist schlecht!“ Strophe 5 „Nein das ist schlecht!“ Strophe 6 „Ey dann ists schlecht!“ Die beiden Strophenhälften stehen zu einander im Verhältnis des Gegensatzes oder der Steigerung (Strophe 3). Die Strophen sind auch sonst ganz ähnlich gebaut. Infinitive als Subjekte: Strophe 1, 2, 5 in beiden Strophenhälften, Strophe 3, 4 in der zweiten Strophenhälfte, Zeile 2, 14, 23, 26, 31, 35 durch „Und“ verbunden; die zweite Strophenhälfte mit „Doch“ beginnend Strophe 1, 3—6. Dieselben Reime kehren wieder, „kriegen:besiegen“ Zeile 1:2; 22 : 23; „Kriege: Siege“ Zeile 19:20. Das Vorbild für Inhalt und Form wäre also wohl im Singspiel und in der Posse der Zeit zu suchen, ist mir aber dort, trotz der Verwendung ähnlicher Strophenformen, nicht aufgestossen. Aehnlich sind satirische Schilderungen wie sie Blumauer z. B. vom „politischen Kannengiesser“ (Werke 2, 108) ableiert, wo der Gegensatz der beiden Strophenhälften wie in unserm Gedicht vorhanden ist (Strophe 1):

Stax weiss alle Neuigkeiten,
Weiss, was man zu allen Zeiten
Und in allen Ländern spricht;
Doch was inner seinen Pfählen
Laut sich Knecht und Magd erzählen,
Dies allein nur weiss er nicht.

Ebenso Strophe 4 Zeile 4 „Doch“; in den andern Strophen: „Aber“. Refrain nur in der zweiten Strophe derselbe. In den anderen variiert: 3 „Seiner Gattin hört er nicht“ 4 „Kennt er

noch bis dato nicht" 5 „Ueberzählt und liest er nicht" 6 „Seiner Tochter kennt er nicht" 7 „Darum kümmert er sich nicht". Unter den Produkten der Wiener Dichter, die für Grillparzers Jugend immer als die zunächst auf ihn einwirkenden in Betracht kommen, lassen sich aber noch andere nachweisen, die im Ton und Versmass weit genauer zu Grillparzer stimmen. Im Wienerischen Musenalmanach auf das Jahr 1779 S. 319 f. liefert ein Oberlieutenant Hompeck eine Satire auf alle Stände „Das geht nicht an":

Wenn Damon seine Daphne grüsset,
Wird er zum Dank von ihr geküsset,
Beneidenswerther Mann!
Damöt schwört seiner Phillis Treue,
Und nach der Trauung fühlt er Reue,
Damöt! das geht nicht an.

Die folgenden Strophen stellen in anderen Lebenskreisen und Ständen (Renommisten, Gelehrte, Litteraten, Dichter) den Thoren und den weisen Mann gegenüber. Refrain: Strophe 2 „Der fürchterliche Mann" 3 „Der schulgerechte Mann" 3 „Den grundgelehrten Mann" 4 „Der lorbeerreiche Mann" 5 „Ein Thor und weiser Mann". Gegenrefrain: 2 „Herr Stoff! das geht nicht an" 3 „Mein Bav! das geht nicht an" 4 „Mein Stax! das geht nicht an" 5 „O Welt! das geht nicht an". Im Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1793 S. 74 ff. finden wir aber weit genauer Grillparzers Vorbild — nur die Verse sind bei ihm um einen Fuss kürzer — in einem Gedicht von Ludwig Fürsten v. Batthyan (ein anderer Schriftsteller aus der ungarischen Familie Batthyani ist in Goedekes Grundriss 6, 641 verzeichnet), das ich hier folgen lasse:

Die Gränzen der Pflicht.
(Nach Hagedorn.)

Der Alten Klugheitsregeln hören,
Die sie uns aus Erfahrung lehren;
Das will die Pflicht.
Allein vor lauter Weisheitsgründen
Für Reitz und Jugend gar erblinden:
Das will sie nicht.

Die Damen gleich Göttinnen ehren,
Beym Feuer ihrer Augen schwören:
Das will die Pflicht.
Doch ihre Menschheit ganz verkennen,
Und unbelohnt für sie verbrennen:
Das will sie nicht.

Nicht widersprechen und sich schmiegen,
Wenn unsre Liebsten artig lügen:
Das will die Pflicht.
Allein auch, wo Beweise fehlen,
Stäts glauben, was sie uns erzählen:
Das will sie nicht.

Die frommen Blicke nicht verschmähen,
Wo wir nur Zucht und Unschuld sehen:
Das will die Pflicht.
Doch deren Zauberkraft verachten,
In denen Lust und Sehnsucht schmachten:
Das will sie nicht.

Der Mütter Sorgfalt nicht belachen,
Die reife Töchter streng bewachen:
Das will die Pflicht.
Allein der Töchter List verrathen,
Die das thun, was die Mütter thaten:
Das will sie nicht.

Die Schönen, die ihr Herz uns schenken,
Durch Meineid und Verrath nicht kränken:
Das will die Pflicht.
Doch, wenn sie selbst dem Bund entsagen,
Verschmachten, oder gar verzagen:
Das will sie nicht.

Dem Gedicht ist im Almanach eine Melodie (Allegro) beigegeben. Man pflegte also dergleichen zu singen.

Batthyans Gedicht ist nur eine Umdichtung des gleichnamigen Gedichtes von Hagedorn, das natürlich Grillparzer gleichfalls gekannt haben kann und das ich zum Vergleiche hier beisetze (Poetische Werke, Hamburg 1757. 3, 73):

Gränzen der Pflicht.

Aus Beyfall und gewohnten Gründen
Nur Menschen recht vernünftig finden,
  Das will die Pflicht:
Doch manche Menschen, die wir kennen,
Viel klüger, als die Thiere, nennen,
  Das will sie nicht.

Die seltnen Fürsten Götter heissen,
Die sich der Menschen-Huld befleissen,
  Das will die Pflicht:
Doch die mit Götter-Namen zieren,
Die weibisch oder wild regieren,
  Das will sie nicht.

Nicht widersprechen und sich schmiegen,
Wann grosse Männer prächtig lügen,
  Das will die Pflicht:
Doch glauben, was sie uns erzehlen,
Doch glauben, wo Beweise fehlen,
  Das will sie nicht.

Der Neuern Kunst und Witz verehren,
Zumal, wenn sie durch Muster lehren,
  Das will die Pflicht:
Allein den grossen Geist der Alten
Für unsrer Zeiten Antheil halten,
  Das will sie nicht.

Der Welt das Wasser anzupreisen,
Erlaubt man Aerzten oder Weisen,
  Das will die Pflicht:
Allein des Vorrangs dich berauben,
Du freudenvoller Saft der Trauben:
  Das will sie nicht.

Die frommen Blicke nicht verschmähen,
Wo wir nur Zucht und Unschuld sehen,
  Das will die Pflicht:
Doch deren Vorzugs-Recht verkennen,
In welchen Lust und Jugend brennen,
  Das will sie nicht.

Die scharfen Mütter nicht belachen,
Die schlaue Töchter stets bewachen,
Das will die Pflicht:
Allein der Töchter List verrathen,
Die das thun, was die Mütter thaten,
Das will sie nicht.

Den Alten, die uns bessern können,
Mehr Zehenden an Jahren gönnen,
Das will die Pflicht:
Allein zu ihrem längern Leben
Von unserm eine Stunde geben,
Das will sie nicht.

Oesterreich war zur Zeit von Grillparzers Jugend mehr als eine Generation hinter der Entwicklung der deutschen Litteratur zurückgeblieben. Es ist daher kein Wunder, dass veraltete Dichter und veraltete Dichtungsformen es waren, die bei den ersten Versuchen des jugendlichen Dichters zu Paten standen.

2. Die Gedichte an die Sängerin Altenburger.

An den Anfang seiner Sammlung stellt Freiherr von Rizy zehn Gedichte aus den Jahren „in denen Grillparzer, durch den Erfolg der ‚Ahnfrau‘ ermutigt, an seinen Dichterberuf zu glauben begann und endlich, obgleich nicht ohne Zögern, auch auf die Veröffentlichung seiner lyrischen Produktionen einzugehen sich entschloss.“ „Nur eines dieser Gedichte — fährt er fort, Album S. 453 — Erinnerung (ein herber Nachruf an die Sängerin Altenburger, von der sich der jugendliche Dichter vorübergehend angezogen fühlte), ist von ihm selbst mit der Jahreszahl 1817 bezeichnet, und ein zweites, derselben Schönen geltendes Lied: Licht und Schatten, ist nach einer Anmerkung L. von Sonnleithners ebenfalls in dem gedachten Jahre entstanden.“ Es handelt sich um die beiden Gedichte 1, 141 und 190. —

Das erste Gedicht liegt in einer einzigen Handschrift vor, in dem Gedichtheft (Carton Gedichte Nr. 348), das ich im

Jahrbuch der Wiener Grillparzer-Gesellschaft Band 7 S. 8f. ausführlich beschrieben habe; es steht dort S. 15 ohne Ueberschrift in folgender Gestalt[1]):

Hab' ich mich nicht los gerissen,
Nicht mein Herz von ihr gewandt,
Weil ich sie verwerfen müssen,
Weil ich werthlos sie erkannt?

5 Warum steht in holdem Bangen,
Sie denn immer noch vor mir?
Woher dieses Gluthverlangen,
Das mich jetzt noch zieht zu ihr?

Tausend alte Bilder kommen
10 Ach und jedes, jedes spricht:
Ist der Pfeil auch weggenommen,
Ist's darum die Wunde nicht.

Als Schreyvogel während Grillparzers italienischer Reise Gedichte von ihm für die Aglaja brauchte, wählte er, wie

---

3 verwerfen über *verachten* 5 Warum — holdem über *Woher denn dies dumpfe* 6 Sie — vor] über *Wie ihr Bild noch stets vor mir?*] zuerst mir,
9—12 zuerst:
Ach da ⟨über *Was*⟩ *mag kein* ⟨*kein* über *da mein*⟩ *Wollen* ⟨zuerst *mag mein Beschwicht'gen*⟩ *frommen,*
Wo das Müssen lauter ⟨über *Wenn von ihr mir alles*⟩ *spricht?*
Ist der ⟨nach *Nun* über *Ach*⟩ *Pfeil auch* ⟨über *ist*⟩ *weggenommen,*
Ist drum doch ⟨unter *Aber, ach,*⟩ *die Wunde nicht.*
dann:
Kann ich zum Vergessen kommen,
Wenn mir alles von ihr spricht?
Ist der Pfeil auch weggenommen
Ist's drum doch ⟨über *noch*⟩ *die Wunde nicht*
dazu am Rand von Schreyvogels Hand: Ist es doch
darauf 9 und 10 in der gegenwärtigen Fassung, wieder gestrichen; endlich die ganze Strophe in der obigen Form.

---

[1]) Die Frakturschrift ist in den Lesarten nur der grösseren Deutlichkeit wegen verwendet worden. Kursivschrift bedeutet Ausgestrichenes.

ich ebenfalls Jahrbuch 7, 6 f. ausführlich dargelegt habe, neben mehreren anderen Gedichten dieses aus Grillparzers zurückgelassenen Papieren für den Abdruck aus und schrieb an den Dichter (Jahrbuch 1, 182): „Einstweilen habe ich die Verse an Bellinen [Werke 3, 40], und die Nachwehen (oder wie man das Gedicht: „Hab' ich mich nicht losgerissen" nennen möchte) gewählt; wenn das Jahr 1817 vorgesetzt wird, ist keine Beziehung möglich" (das heisst offenbar: keine Beziehung auf ein späteres Liebesverhältnis). Grillparzer gab nach längerem Bedenken widerwillig seine Zustimmung, und so erschien das Gedicht in der Aglaja für das Jahr 1820, S. 176, unter der offenbar von Schreyvogel herrührenden Ueberschrift: „Erinnerung. 1817" gleichlautend mit den letzten Lesarten der Handschrift; nur Vers 3 hat Schreyvogel die durchstrichene, zweifellos kräftigere und bessere Lesart: „verachten" in den Text gesetzt und in der letzten Zeile hat er in nahem Anschluss an die verworfenen Lesarten: „Ist's drum doch" statt der letzten Fassung: „Ist's darum" das weniger harte: „Ist es doch" eingefügt. Grillparzer hat diese Aenderungen gebilligt und sie bei der Redaktion seiner Gedichtsammlung im Text belassen[1]).

Das zweite Gedicht ist in demselben Gedichtheft wie das erste S. 11 überliefert:

Licht und Schatten.

Schwarz ihre Brauen,
Weiss ihre Brust,
Klein mein Vertrauen,
Gross doch die Lust.

Schwatzhaft mit Blicken,
Schweigend die Zung',
Alt das Missglücken,
Wunsch [unter *Muth*] immer jung;

---

[1]) Das Gedicht ist auch komponiert worden: „Erinnerung", Gedicht von Franz Grillparzer, in Musik gesetzt und dem allverehrten Dichter zur 80. Geburtstagsfeier hochachtungsvoll überreicht von B. Randhartinger. Wien, Adolf Bösendorfer.

Arm was ich brachte,
Reich meine Lieb;
Warm was ich dachte,
Kalt was ich schrieb.

Eine Reinschrift in gleichlautender, nur in der Interpunktion wenig abweichender Fassung ist in dem Hefte: Carton Erinnerungsblätter, alte Signatur 86, Rizy Nr. 35, S. 28 erhalten. Nur der Titel lautet hier zuerst: „Schwarz und Weiss." Das Heft trägt auf dem Titelblatt den Vermerk: „am 5. September 1817. G." Von S. 25 ab stammen die Eintragungen erst aus dem Jahre 1818.

Der Abdruck des Gedichtes in Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf 1821 S. 317 (und vermutlich daraus im Sammler 30. November 1820 Nr. 144 S. 573) stimmt mit den Handschriften überein [1]). Ist Sonnleithners Beziehung richtig, so muss es vor dem Gedichte „Erinnerung" entstanden sein, worauf auch die frühere Aufzeichnung in der Handschrift 348 hindeutet.

Als Grillparzer ein Jahr später, im Oktober 1818, das scherzhafte Ständchen für Schubert dichtete, da konnte er in dem Minnesänger, der den spröden Sinn der Geliebten durch seinen Gesang wenden will, sich selbst mit deutlichem Anklang an jenes Gedicht ironisieren (Werke 2, 16):

Mutig, wenn ich dich nicht sehe,
Sinn' ich aus manch' Liebeswort,
Aber kaum in deiner Nähe,
Ist die Sprache eilends fort.

---

[1]) In demselben Taschenbuch steht noch (S. 287) das Gedicht: „Das Urbild und die Abbilder" (Werke 1, 193). Eine Rezension in Gräffers Conversationsblatt, 2. Jahrg. 1820, 28. Sept., Nr. 116, S. 1045 f. sagt über den Band: „Unter den Dichtern unserer Kaiserstadt findet man genannt: Grillparzer, Deinhardstein, Baron Schlechta, Castelli und Baron Zedlitz. Es fällt mir schwer zu sagen, dass Grillparzer das Schwächste darunter lieferte. Castellis „Der Liebe Bedeutungen" lassen sich lesen, wenn man sie mit des Dichters gewöhnlichem Massstabe misst. Der Jäger und Der Widerschein, Gedichte von Baron Schlechta sind zart und lieblich, besonders ist die Situation des letzteren, rein poetisch. Beide Stücke von Deinhardstein atmen Leben und Gefühl, wie auch „Herzinnigkeit" von Baron Zedlitz recht innig klingt."

Ferne mutig, nahe blöde,
Kannst du denken, Lieb', so rede!

Brim blim, klang kling,
Was ist die Liebe für ein Ding!

Demselben Jahr 1817 weist Rizy ein drittes Gedicht zu, das auf einem eigenen Doppelblatt (Papier: Pro Patria) im Carton Gedichte Nr. 439 ohne Ueberschrift überliefert und zuerst in der Jubiläumsausgabe der Gedichte S. 153 und danach in der 5. Auflage der Werke 2, 14 abgedruckt ist.

Es lautet genau nach der Handschrift:

Wie, [zuerst: *Wie?*] du fliehst geliebtes Leben
Und vergiltst mit herbem Spott
Alles was ich dir gegeben?
Wohl mit Recht nannt ich dich Leben
5 Denn dein Scheiden bringt mir Tod.

Flammen hört ich oft dich nennen
Heuchelnd dieses Augenpaar
Ach erst musstest du dich trennen
Jetzt da sie vor Weinen brennen
10 Jetzt erst ist der Ausspruch wahr.

Setzen wir die Entstehung dieses Gedichts zwischen die von „Licht und Schatten“ und von „Erinnerung“ an, so können wir es ganz wohl auf das Verhältnis zu derselben Dame beziehen.

Dann aber werden wir kaum fehlgehen, wenn wir Spuren dieser leidenschaftlichen Liebe auch in anderen Bekenntnissen des Dichters suchen, vor allem in dem grossen Lebensgedicht „Jugenderinnerungen im Grünen“ aus den Tristia ex Ponto (1, 226 ff.). Da scheinen nun folgende drei Strophen zu den Voraussetzungen der drei Gedichte des Jahres 1817 sehr wohl zu stimmen:

Gewalt'ger regten sich geheimre Triebe,
Ein unbekanntes Sehnen wurde wach;
Sie nannten es, ich selber nannt' es Liebe,
Und einer Holden gieng mein Streben nach.

Kaum nur gesehn, kein Wort von ihr vernommen,
Schien sie entstammt aus höherm Lichtgefild,

Durch Berg und Thal, vom innern Brand entglommen,
Verfolgt ich, das mich floh, ihr holdes Bild.

Da kam der Tag, der Schleier war zerrissen,
Gemeinheit stand, wo erst ein Engel flog;
Sich selber träumte Sehnsucht, gleich Narzissen,
Und starb, wie er, am Quell, der sie betrog.

Genaueres über diese Sängerin Altenburger in Erfahrung zu bringen habe ich mich schon vor Jahren bemüht; aber mehr als ein paar Theaterberichte habe ich, auch mit Hilfe von Wiener und Grazer Freunden, nicht aufgetrieben. Der „Sammler" berichtet am 12. Juli 1817 Nr. 83:

„Wien. In der Schweitzerfamilie hat eine Dlle. Altenburger, die in Grätz engagirt war, oder ist, die Emmeline als Gastrolle gegeben. Dlle. A. hat eine sehr vortheilhafte, ja einnehmende Gestalt; über ihr Verdienst wollen wir nicht absprechen. Eine eingelernte Rolle, auf welche man reiset, kann ziemlich glücklich dargestellt werden, ohne dadurch einen Kunstberuf zu bewähren. Wir hörten eine angenehme, ziemlich biegsame Stimme, und manche falsche Accentuation. Dlle. A. wurde, wie es sich nach den Prämissen von selbst versteht, freundlich aufgenommen."

Der Wiener Korrespondent der Dresdner Abendzeitung weiss das erste Mal 5. August 1817 Nr. 186 (datiert: Wien, den 26. Juli 1817) nicht viel mehr zu berichten: „Im Theater am Kärnthner Thor wechselte man täglich mit deutschen Opern und Balleten. Eine Mademois. Altenburger aus Grätz hat in der Schweizerfamilie und im Waisenhaus debütirt; sie hat ein angenehmes Aeusseres, eine reine helle Discantstimme, und wir hoffen, dass sich durch fortgesetztes Studium in ihr ein Talent entwickeln werde, dessen die deutsche Oper jetzt bedarf." Ein paar Nummern später aber (Nr. 194, 14. August 1817), berichtet offenbar ein anderer Korrespondent, und seine enthusiastische Schilderung macht uns Grillparzers Schwärmerei erklärlich (Wien. Vom 8. Juni bis 29. Juli 1817):

„Eine liebliche Erscheinung auf unserer Opernbühne ist auch die engagirte Demoiselle Altenburger aus Grätz. Man sieht selten so ein herrliches Engelsköpfchen, aus welchem zwei feurige Augen hervorblitzen, welche auf dem Theater sehr

sprechend sich bewegen; ein kleiner Purpurmund mit zwei Reihen Perlen besetzt, giebt die Töne zwar nicht sehr stark aber rein und lieblich von sich, und die ganze Gestalt ist voll und rund. Sie hat als Emeline in der Schweizerfamilie wohl mehr Beifall geerndtet, als sie als Künstlerin verdiente, aber dort, wo Anlagen mit Bescheidenheit verbunden sich äussern, und für die Zukunft mehr versprechen, darf man wohl ein bischen zu viel thun."

Ihr Talent hat sich wahrscheinlich nicht entwickelt; sonst schwiege die Theatergeschichte nicht ganz über sie. Aber auch ihre Grazer Vergangenheit liegt im Dunkel. Zwar war ihr Name im Jahre 1819 dort noch in gutem Angedenken (Schneller erwähnt ihre Leistung als Luise in Cherubinis „Graf Armand" in seinen für den Hesperus geschriebenen „Briefen über Steyermark", Schnellers hinterlassene Werke 1834, 3, 59); aber die gleichzeitigen Grazer Theaterberichte erwähnen ihrer nicht. Aus den Theaterzetteln der Jahre 1812 bis 1820 ergiebt sich wenigstens soviel, dass sie am 5. Juli 1813 als Bärbchen in Figaros Hochzeit zum erstenmale auftrat und, da sie während der nächsten Zeit überhaupt nur in dieser Rolle beschäftigt wird, obgleich die einzelnen Wiederaufführungen der Mozartischen Oper oft erst nach längeren Zwischenräumen stattfinden, da sich auch in den nächsten Monaten ihr Repertoire nur auf kleinere Partien beschränkt und erst später auf wichtigere Rollen ausgedehnt wird, so dürfte sie wohl als Anfängerin auf der Grazer Bühne erschienen sein. Später singt sie z. B. in Méhuls „Joseph" das junge Mädchen aus Memphis, in der Zauberflöte die erste Dame, in Cherubinis Medea die Neris, im Don Juan die Zerline, in Weigls Schweizerfamilie die Emmeline u. s. w. Letztere Rolle, also wohl die beste ihres Repertoires, wählte sie am 30. Oktober 1816 zu ihrem Benefiz, dem einzigen, das sie in Graz gehabt hat, und der Ankündigungszettel dieses Tages verrät uns durch seine weitläufigere Stilisierung den Vornamen der Sängerin: Katharina. Dieser Name war Grillparzern also schon vor seiner Bekanntschaft mit den Schwestern Fröhlich einmal teuer gewesen.

3. Die Gedichte für Frau von Pereira.

Zu dem Gedichte „Das elegante Frühstück im Kuhstall“ (Werke 2, 210) macht Herr von Rizy im Wiener Grillparzer-Album S. 549 die Bemerkung: „Wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Szene dieses Gedichtes nach Jamnitz in Mähren verlegen, wo Grillparzer im Jahre 1823 mehrere Monate des Sommers und Herbstes in der Familie des Ministers Grafen Stadion zubrachte. Die zum Teile aus Diplomaten zweiten Ranges bestehende Gesellschaft, welche dort zusammentraf... konnte leicht zu den Reflexionen Veranlassung geben, die der Dichter an das Fest im Kuhstalle knüpft.“ Dass Rizy hier auf eine falsche Fährte geführt worden war, beweist ein mir in Abschrift vorliegender undatierter Brief Grillparzers an Frau Henriette von Pereira:

[Poststempel: Wien 15. Juny.]

Gnädige Frau!

Indem ich Ihnen das beiliegende Gedicht übersende, bezahle ich jene alte Schuld, die mir der Mitgenuss der geheimnissvollen Doppelmandel auferlegt. Da aber das Gedichtchen ziemlich heiter ist und ich, als dramatischer Dichter darauf sehen muss, nicht aus dem Charakter zu fallen, der nun einmal üble Laune ist, so erhalten Sie zugleich einige Verse über ihr ländliches Fest im Kuhstalle. Ich bilde mir als Tragiker etwas darauf ein, aus einer so lieblichen Veranlassung Stoff zu einem so widerwärtigen Gedichte genommen zu haben.

Ich konnte mich nicht entschliessen, Ihr Schuldner hierin noch länger zu seyn — in so vielem andern werd' ich es wohl bleiben müssen, so lang' ich lebe — daher wollte ich lieber meine Schuld sogleich senden, als nach einigen Tagen selbst bringen.

Mit Hochachtung und Ergebenheit
ergebenst
Grillparzer

An die Frau Baronin von Pereira-Arnstein
in
Dreihaus
im eigenen Hause.

Rizys Irrtum hat zunächst zur Folge gehabt, dass das Gedicht falsch datiert worden ist; er hat das harmlose Gelegenheitsgedichtchen aber auch fälschlich in die Gruppe der parabolischen Gedichte eingereiht, und beide Irrtümer wirken noch in der letzten Ausgabe der Werke fort. Das Gedicht, das zuerst aus Grillparzers Nachlass in Rizys Album gedruckt wurde, ist in zwei Handschriften überliefert:

A: Ein Entwurf ohne Ueberschrift auf einem undatierten Blatt, Carton Gedichte 424.

B: Die Reinschrift in einem Oktavheft (Carton Gedichte 366), das folgende Gedichte enthält:

S. 1. Kennst du das Land? Wien, am 8. März 1819. Werke 2, 18.

S. 3. An die vorausgegangenen Lieben. Wien, am 9. März 1819. 2, 20.

S. 3. Kolossäum. Rom, am 14. April 1819. 2, 21.

S. 5. Zwischen Gaeta und Kapua. Kapua, 27. April 1819. 1, 130.

S. 7. Campo Vaccino. Rom, 20. April 1819. 1, 133.

S. 13. Abschied. Gastein, 1. August 1820. 1, 144.

S. 16. Am Hügel. Gastein, 2. August 1820. 1, 143.

S. 17. Sendschreiben. Gastein, am 8. August 1820. 3, 12.

S. 20. Die Viel-Liebchen (Philippchen) der Doppel-Mandel. 3, 13.

S. 22. Das elegante Frühstück im Kuhstall.

S. 23. Der feindliche Bruder. Seitenstück zu Schlegels feindlichen Brüdern in der Aglaja für 1821. 2, 165.

S. 25. An der Wiege eines Kindes. (Aglaja für 1822.) 1, 169.

S. 28. Als sie, zuhörend, am Klavier sass. (Im März 1821.) 1, 165.

S. 30. In ein Stammbuch „Ist gleich, seit ich dich kenne". (Am 6. März 1821.) 3, 43.

S. 31. Allgegenwart (1821). 1, 167.

S. 32. In ein geschenktes Exemplar von Göthes Werken. (Im März 1821.) 3, 44.

S. 33. Das Spiegelbild. (Aglaja auf 1822.) 1, 162.

S. 34. Schwermuth. 3, 95.

S. 35. In ein Stammbuch. Im Namen der vier Schwestern Frölich. (1821.) 1, 248.

S. 35. Mit einem Gedichte: „Wenn der Dichter sonst wohl adelt". (1821.) 3, 44.

S. 35. In ein Stammbuch: „Wer die Tonkunst liebt, wie ich". (1821.) 3, 44.

S. 36. Rastlos (Incubus. Huldigung den Frauen für 1823). 1, 194.

S. 39. (Das erste Drittel der Seite herausgeschnitten.) „Ein Sohn des Schicksals giengest du hinab" (Zeile 6ff. des Gedichtes „Napoleon" 1821), 2, 89.

Die letzten 13 Seiten des Heftes sind leer.

Die Uebersicht lehrt, dass von den hier vereinigten Gedichten keines der sicher zu datierenden seiner Entstehung nach ins Jahr 1823 hinaufreicht. Es sind alles Gedichte aus dem Jahre 1819—1821. Da aber keine ersten Entwürfe, sondern Abschriften, fast Reinschriften vorliegen, so war die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass auch spätere Gedichte in das Heft mit aufgenommen worden wären, und Rizys Datierung schien dies zu bestätigen. Da sie sich nun aus anderen Gründen als falsch erweist, müssen wir nach der Stelle, an der das Gedicht überliefert ist, das Jahr 1820 als das wahrscheinliche Entstehungsjahr annehmen.

Dem folgenden Abdruck liegt B zu Grunde. In den Lesarten ist A und Rizys Text (R) verglichen:

Das elegante Frühstück im Kuhstall.

Seht mir doch die blanken Rinder
Wie sie stehn in vollem Glanz,
Bunt geschmückt wie Christtags-Kinder,
Kopf und Nacken ziert der Kranz!

5 Herren gehn herum und Frauen
Fein von Sitten und Gewand
Und um Ohr und Hörner krauen
Sie mit schmeichelnd sanfter Hand.

Sonst von Rohen nur misshandelt
10 Und gequält von Magd und Knecht,
Hat die Welt sich so verwandelt?
Ward der Mensch mit Eins gerecht? —

---

3 Bunt über *Reich B* Reich *AR* 4 zuerst: *Horn und Hals und Wamme schmückt A* 5 gehn über *stehn A* von über einem undeutlichem Worte, vielleicht *die A* 9 weicher *R* 10 gequält] geplagt *AR* 12 der Mensch über *die Welt B*

gestrichen, auf einem Quartblatt (Carton Gedichte Nr. 415, von Rizy datiert: 1842), auf dem ausserdem gleichfalls durchgestrichen das Epigramm „Auszeichnung hier erwarte nie“ (Werke 3,139) steht. Das Papier ist dasselbe wie das von H^1, das Blatt also wohl gleichzeitig mit H^1. Rizy liess sich zu seiner Datierung dadurch verleiten, dass er das Epigramm in Zusammenhang mit der im September 1842 erfolgten Verleihung des Ordens pour le mérite an Metternich brachte, die Grillparzer in anderen Epigrammen thatsächlich verhöhnte (3, 139). Von den Versen „Knaben lehrt man Silben scheiden“ war dann anzunehmen, dass sie zu selbständiger Verwendung als eigenes Epigramm im Jahre 1842 wiederholt worden wären. Eine bestimmte Veranlassung zu dem Epigramm „Auszeichnung hier erwarte nie“ im Jahre 1827 vermag ich momentan nicht anzugeben.

H^3: Die, Werke 1, 121 beschriebene, Handschrift, vermutlich aus der Mitte der Vierziger Jahre, deren Text in der fünften Ausgabe der Werke 1, 153—156 wiederholt ist = W^5. Zeile 10, 18, 23, 48, 60, 78, 107 und 115 beginnt in H^3 ein neuer Absatz.

Beethoven.

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leicht gespannter Lüfte.
5 War das Blitzen? War's ein Laut? —
Ach, er hört, er hört den Laut! —
Stürmen jetzt wie Windesbraut,
Wehen nun wie Engelsschwingen,
Klänge nun wie Harfen klingen.
10 Aufwärts! Aufwärts! — Kreis an Kreis,

1 das Band über *den Hauch* H^1 4 Leicht und dünn H^1 5 War's] Horch über *Tönt* H^1 6 am Rande H^1 7 Stürmts aus *Stürmen* H^1 doch nur über *jetzt* H^1 8 Wehet aus *Wehen* H^1 jetzt nach *doch* über *jetzt* H^1 9 Klänge nach *Töne* H^1 10 Aufwärts! Aufwärts!] Höher Höher aR über Aufwärts, Aufwärts für das

Welt an Welt, vom Schwunge heiss,
Und der äusserste der Sterne
Zeigt noch gleichentfernt die Ferne.
Ward's Genuss schon, ist's noch Qual?
15 Sinne schwänden, Sinne bersten,
Denn das Letzte wird zum Ersten,
Und des Ganzen keine Zahl. —
Dunkel nun. Ha Todesnacht,
Uebst du zweimal deine Macht?
20 Aber nein, es führt nach Oben,
Aus des Dunkels Schooss gehoben,
Strahlt der Tag in neuer Pracht.
Und ein Land streckt seine Weiten,
Gleich Oasen, die sich breiten
25 In des Sandmeers wüstem Grau'n,
Und durch seine Blumen schreiten
Männer, göttlich anzuschau'n.
Klarheit strahlt aus ihren Zügen,
Lächeln schwebt um ihren Mund,
30 Ein befriedigtes Genügen
Gibt die Erdentnomm'nen kund.
Doch der Angekomm'ne, düster,
Stehet fern und blickt nicht um.
Gält' es ihm, ihr leis' Geflüster?
35 Ihm ihr Winken still und stumm?
Aber plötzlich fällt's wie Schuppen,

---

ursprüngliche *Welt an Welt und* H^1 Kreis an Kreis] Stern an Stern H^1 11 Nahe wird was sonst so fern, H^1 13 gleich entfernt H^1 H^3 15 schwinden H^3 18 Dunkel nach *Nun wird's* H^1 nun. Ha üdZ H^1 19 Übst aR für *Zeigst* H^1 20 führt] gieng über *geht* H^1 21 Aus aR für *Und* H^1 gehoben über *enthoben* H^1 22 neuer über *doppler* H^1 24 Gleich aR für *Wie* H^1 Komma fehlt H^1 die über *aus* H^1

Nach 31 *Und sie sitzen und sie stehen,*
Und sie wandeln und sie gehen,
⟨Sich so⟩ ähnlich zwar [zwar üdZ*] und doch [doch* üdZ*] verschieden,*
Weich ⟨aR statt *Rings*⟩ *umweht von Gottes-Frieden.* H^1

33 Steht für sich und H^1 34 leis über *still* H^1 36 Da fällt's plötzlich ab aus ursprünglichem *Aber plötzlich fällt's* H^1

Offnen Sinnes eilt er hin,
Er erkennt die Meister-Gruppen,
Und die Meister kennen ihn.
40 Einer aus der Schar der Sänger
Hebt den Finger, lächelt, droht.
„Bach, ich kenne dich, du Strenger!
Rächst du ein verletzt Gebot?“
Ritter ohne Furcht und Tadel,
45 Auf der Stirn den Geisteradel,
Geht vorüber Gluck und weilt,
Nickt im Schreiten und enteilt.
„Hayden, Hayden! alter Vater!
Sey mein Schützer, mein Berather
50 In dem neuen, fremden Land!“
Und der Alte fasst die Hand,
Küsst ihn auf die Stirn und weinet,
Doch war fröhlich was er meinet:
„Bravo! Scherzo, Alegretto!
55 Hie und da hätt' ich ein Veto,
Doch ist's Blut von meinem Blut.
Ach, sie nennen's, glaub' ich, Laune,
Nun, ich war auch heit'rer Laune,
Und das Ganze, wie so gut!“
60 Cimarosa will noch zaudern,
Paesiello wagt sich nicht,

---

37 Offnen Sinnes nach *Klaren Auges* über *Offnen Armes* **H**[1] 38 Künstler-Gruppen *H*[1] 41 Tritt nun vor und lächelt, droht. aR neben ursprünglichem Lächelt milde nun und droht. Darüber aR 40 und 41 mit Bleistift skizziert

Ihn umsteht die Schaar der Sänger
Einer lächelt mild und droht *H*[1]

47 Nickt im Schreiten über *Drückt die Hand ihm H*[1] 48 Haydn Haydn *H*[3] 49 mir Stütze, mir über *mein Schützer, mein H*[1] Schützer und Berather *H*[3] 54 Brav! [aus Bravo] Nu über *Scherzo, H*[1] 55 Hie — ich über *Hätt' ich manchmal auch H*[1] 56 Doch ists Blut über *Ich erkenne doch H*[1] meinen] mein *H*[1] (die Correctur vergessen) 57 Laune, *H*[1] Laune; *H*[3] 59 Und — so über ***Ende gut ist alles*** *H*[1] 60 will noch über *scheint zu* 61 wagt sich nicht nach ***auf der Hut*** *H*[1]

Wenn sie je und dann auch schaudern,
Zeigt doch Neigung ihr Gesicht.
Höher fast um Kopfeslänge
65 Drängt sich Händel durch's Gedränge;
Da theilt plötzlich sich die Menge,
Und der Glanz wird doppelt Glanz,
Mozart kommt im Siegeskranz.
Und der Fremdling will entweichen:
70 „Ach, was soll ich unter euch?
Als ich stand bei meines Gleichen,
Schien ich bis hierher zu reichen,
Aber hier? den Besten gleich?
Wo ich irrte, was ich fehlte,
75 Bald zu rasch, bald grübelnd wählte,
Kühn gewagt, zu leicht erlaubt,
Hat mir Muth und Kranz geraubt."
Und der Meister wiegt das Haupt.
„Frage hier die Siegsgefährten,
80 Sie auch trog oft rascher Muth:
Doch kein Tadel folgt Verklärten,
Und der letzte Schritt auf Erden
Macht den letzten Fehler gut.
Geister können ja nicht sünd'gen!

---

62 Wenn mitunter sie aus ursprünglichem Wenn sie *je und dann* *H*[1] 63 Zeigt über *Strahlt H*[1] Der ganze Vers zuerst: *Blicken sie doch wieder gut H*[1] 67 doppelt] zweifach *H*[1] 69 Fremdling über *Schatten H*[1] Fremde *H*[3]
Zu 69 a*R:* *Doch der Meister freudenreich*
Macht zu bleiben ihm ein Zeichen H[1]
72 hierher] zu euch *H*[1] 73 hier?] ach über *hier H*[1] Besten] Höchsten *H*[1] der Vers aR nochmals skizziert: Aber hier, wer käme gleich? *H*[1] 74 Klar nun alles. was über *Was ich irrte, was H*[1]
75 aus Ich ⟨über *Wo*⟩ zu rasch, zu wenig ⟨über *ich gar nicht*⟩ wählte *H*[1] 76 Kühn über undeutlichem *Wo H*[1] zu leicht] über *was ich* *H*[1] der ganze Vers aR *H*[1] 78 Und aR für *Doch H*[1]
80 Sie auch aus ursprünglichem *Wie sie H*[1] Sie *H*[3] 84 aus Nicht die Geister sinds die sünd'gen *H*[1] 85 Wenn's über *Nur H*[1] breit über *dies H*[1] 84—86 in späterer Fassung aR; zuerst:
Sind es wir auch, die gesündigt?
Jene sind's, die's blind vertheidigt,
Nachgeahmt es in Geduld, *H*[1]

85 Wenn's die Schüler breit verkünd'gen,
Nach es ahmen in Geduld,
Ihnen ist, nicht uns die Schuld.
Knaben lehrt man Sylben scheiden,
Da genügt wohl Meister Duns;
90 Lernt von Andern Fehler meiden,
Grosses schaffen lernt von uns.
Denn selbst Gift, an rechter Stelle,
Wird der Heilung frohe Quelle;
Rechtes, ohne Mass und Wahl,
95 Zeugt verderbenschwang're Qual.
Wer auch Richter über dir?
Starke Könige der Seelen
Lassen wir vom Volk uns wählen,
Doch, gewählt, gebieten wir;
100 Und das Kunstwerk, wie der Glauben,
Ob man klügelt, was man lehrt,
Lässt es sich kein Jota rauben,
Hat's durch Wunder sich bewährt.
Drum tritt ein, sey nicht beklommen!
105 Gleich den Besten sey geehrt!
Es ist dein, was du genommen,
Und dein Wagen ist dein Werth."
Ausgesprochen hat der Meister,
Endlos wächst der Chor der Geister,
110 Um den Aufgenommnen her
Wird's von Grüssenden nicht leer.
Shakspeare winkt ihm mit den Händen,
Zeigt Lope de Vega ihn,
Klopstock, Dante, Tasso wenden
115 Ihre Blicke freundlich hin.

88—91 fehlt *H*[1] 92 Denn selbst aR für *Selber H*[1] 95 vernichtungschwangre aus verderbenschwangre *H*[1] 96 Drum kein Richter über dir! aus: Drum kein Tadler nahe dir! *H*[1] 97 Starke über *Denn wir H*[1] 98 aus Lassen uns vom Volke wählen *H*[1] 100 gleich dem über *wie der H*[1] 105 fehlt *H*[1] *H*[3] 104, 106, 107 a R nachgetragen *H*[1] 109 Endlos wächst über *Und ⟨der Chor⟩ es dringt H*[1] 113 Lope Vega'n zeigt [nach *weist*] er ihn aus Weist Lope de Vega'n ihn *H*[1] 114 Dante nach *Schiller H*[1] Tasso üdZ eingefügt *H*[1]

Einer nur steht noch im Weiten,
Wartet, bis die Flut verrinnt,
Kommt jetzt näher, hinkt im Schreiten,
Kräftig sonst und hochgesinnt.
120 Byron ist's, der Feind der Knechte,
Misst ihn jetzt mit stolzem Blick,
Beut ihm schüttelnd dann die Rechte,
Wirft das Auge scheu zurück:
„Bist du gern in dem Gedränge?
125 Magst du gern bei Vielen stehn?
Sieh dort dunkle Buchengänge,
Lass uns mit einander gehn!"

Grillparzers Gedicht hat die Form des Totengesprächs, wie sie sich, an Lukian anlehnend, in der Zeit der Renaissance ausgebildet und bis in die Neuzeit erhalten hat (J. Rentsch, Lucianstudien, Plauen 1895; Rosenbaum, Euphorion 1898, 5, 126 ff.) und wie sie ihm selbst zu politischer und zu litterarischer Satire geläufig war (vergl. Werke 13, 141 „Totengespräch" aus dem Jahre 1806, wo Friedrich der Grosse, Voltaire, Prinz Louis von Preussen und Prinz von Braunschweig die Unterredenden sind und 168 „Friedrich der Grosse und Lessing. Ein Gespräch im Elysium" aus dem Jahre 1841, und zwar speziell die Form des Heroengespräches, wie sie zu Nekrologen gerne verwendet wurde (Rentsch, S. 19, 34).

Bei Grillparzers weiter Belesenheit im Umkreis der Weltlitteratur darf man die Kenntnis zahlreicher Vorgänger bei ihm voraussetzen. Es ist ein platonischer Gedanke, dass Sokrates die Hoffnung ausspricht, im Jenseits mit den grössten Sehern und Jüngern der alten Zeiten verkehren zu dürfen. Dem Dichter, der wesentliche Anregungen zu seiner Entwickelung aus Goethes „Torquato Tasso" geschöpft hatte, war des lorbeergekrönten Tasso Vision (I, 3) auch bei der Konzeption seines Beethovengedichtes gegenwärtig:

„Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen
In seinem reinen Spiegel einen Mann,
Der, wunderbar bekränzt, im Widerschein
Des Himmels zwischen Bäumen, zwischen Felsen

Armes Volk, du hebst den Nacken?
Und es wächst dir neu der Muth?
15 Morgen wird man neu dich placken,
Heut ist man zum Scherz dir gut:

Wenn nicht eigene Lust sie triebe,
Deine lockte sie wol nie,
Und nicht, Völklein! deine Liebe,
20 Deine Milch begehren sie!

Die Handschrift A enthält, von dem Gedicht durch einen Strich getrennt, noch folgende bisher ungedruckte Verse, in denen wir den Entwurf zu einer Widmung an Frau von Pereira zu erkennen haben, und die nun wirklich parabolisch aufzufassen sind:

Du bist nicht wie andere Leute
Duldest nicht [zuerst *Liebst*] das Vieh nur [nur nach *nicht blos*] heute
Pflegst es sonst auch spat und fruh,
Darum, Herrin, dankerfüllet
5 Sieht es zu dir auf und brüllet
Sein erkenntlich, innig [innig über *herzlich*] „Muh!"
Dir in Pros' und Versen zu.

Unser Brief setzt aber auch ein zweites gleichzeitiges Gelegenheitsgedicht, eines der schalkhaftesten und anmutigsten Grillparzerischen Lyrica, „Die Viel-Liebchen (Phillippchen) der Doppel-Mandel" in Beziehung zur Baronin Pereira und wieder erweist sich Rizys Datierung (1823) als falsch. Von diesem Gedichte ist im Nachlass nur eine Handschrift erhalten, eben

---

14 dir fehlt *A* 16 nach *Nur am Festtag wirds so gut A* Scherz unter *Spass A*

13—16 lauten in A zuerst und sind auf der Rückseite des Blattes mit geringen Abweichungen (a) gleicherweise skizziert

Ach, dass euch's verborgen bliebe,
Was man schätzt an (sucht bei a) *euch und wie?*
Armes Volk, nicht eure Liebe,
Eure Milch verlangen sie.

17 Deine über *Eure A* 19 Völklein über *Herde A* Nach deine *rohe* üdZ *A* 20 begehren] verlangen *A*

jenes oben beschriebene Heft 366, aus dem das Gedicht in der 5. Auflage der Werke 3, 13 abgedruckt ist. Die wenigen Korrekturen in dieser Handschrift

2 Zweigeschwister über *Zwillingsschwestern* 10 theil' uns über *thu' es* 41 küssen über *suchten* 42 küssen über *fanden*

sind belanglos. Den Herausgebern der ersten Auflage von Grillparzers Werken muss aber noch eine andere Handschrift vorgelegen haben, aus dem die Abweichungen ihres Textes von unserer Handschrift herrühren mögen:

6 der festen Treue 10 so thu' es 28 schwergetheilten 33 Fühlen mächtig sich gezogen 34 geschehen 40 Denkt nur] Denket

Rizy hat beide Texte kontaminiert.

Von den Beziehungen Grillparzers zu der Familie Pereira wussten wir bisher wenig; die Art und Weise, in der er ihrer in seinem Tagebuch Erwähnung thut (Werke 20, 30), liess eigentlich auf keine besonderen Sympathien schliessen. Die Stammbuchverse vom 29. Mai 1840 (Werke 3, 51):

In das Album einer Künstlergesellschaft bei Baronin Pereira.

Als Schutzfrau der Künstlergemeinde
Leihst Sprache du mild ihrem Weh,
Versöhnst die sonst ewigen Feinde:
Die Musen und den Thee.

gelten blos ihrem gesellschaftlichem Geschick. Grillparzers Brief stellt der ausgezeichneten Frau, an die er gerichtet ist, ein Ehrenzeugnis aus; denn bei seiner Abneigung gegen jede Phrase und conventionelle Höflichkeitsbezeigung, muss er sie wirklich hoch geschätzt haben, wenn er von unauslöschlicher Dankbarkeit gegen sie sprach. Es ist die als Gönnerin Theodor Körners wohlbekannte Henriette v. Pereira, geborene Arnstein (29. November 1780 bis 13. Mai 1859), damals eine vierzigjährige Dame. Das Bild bei Peschel und Wildenow (Theodor Körner und die Seinen, Leipzig 1898) stellt sie in etwas jüngeren Jahren dar, scheint aber zu sehr nach der damaligen Porträtschablone gemalt zu sein, als dass man sich eine Vorstellung von Ihrem wahren Wesen darnach

machen könnte. Eine ausführlichere Charakteristik von ihr ist bisher nicht bekannt geworden. Aber in dem Preise Ihrer Liebenswürdigkeit und Ihres angenehmen Wesens sind alle Zeitgenossen (Caroline Pichler, Körners Familie) mit einander einig. Felix Mendelssohn trifft im Sommer 1830 in Salzburg mit ihr zusammen, ohne mit ihr bekannt zu sein, was ihn sehr ärgert: „Aber welch eine Dame!" — schreibt er (Briefe 1, 21 f) — „ältlich; aber Sie sah sehr liebenswürdig und freundlich aus, und trug ein schwarzes Kleid, mit schwerer goldner Kette, und gab dem Postillon sein Trinkgeld in die Hand und lächelte dazu sehr lieb . . . Ich glaube nicht, dass sie mir je hätte einen angenehmeren Eindruck machen können, und werde gewiss die reizende Gestalt, und die freundliche Miene nicht so bald vergessen".

4. Die Gedichte auf Beethoven und Mozart.

Grillparzers nahes und für seine Dichtung ausserordentlich wichtiges Verhältnis zur Musik entbehrt einer genügenden Darstellung. Sie setzt einen gewiegten Musikkenner voraus, der in der Musik- und Theatergeschichte ebenso zu Hause ist, wie in der Litteraturgeschichte und sich nicht mit der Zusammenstellung einzelner Citate begnügt, wie sie bisher meist geliefert worden ist. Der Anfang zu einer solchen Darstellung liegt allerdings bereits vor in Batkas vorzüglicher Abhandlung: Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien (Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 4, 118 ff.), wo sein Verhältnis zu Mozart und Beethoven wenigstens berührt ist. Zum Verständnis der im Folgenden besprochenen Gedichte genügt es darauf hinzuweisen, dass Grillparzer von Jugend auf strenger und einseitiger Mozartianer war und sein ganzes Leben geblieben ist, dass er trotz aller Verehrung gegen Beethoven immer nur mit Bewunderung zweifelnd und mit Zweifel bewundernd zu ihm aufblickte und dass er der letzten Schaffensperiode des Meisters kühl, ja ablehnend gegenüberstand. Der nähere persönliche Verkehr, in den er seit der Dichtung der Melusine zu Beethoven gekommen war, und den wir uns aus den Konversationsheften ziemlich genau

rekonstruiren können (vgl. Kalischer, Nord und Süd, Januar 1891 S. 63 ff.), war gewiss darnach angethan, die Kluft, die ihn von Beethoven trennte, zu überbrücken und er konnte gestehen, dass er Beethoven eigentlich geliebt habe (Werke 20, 212). Andererseits mag die getäuschte Hoffnung, dem grössten zeitgenössischen Komponisten einen passenden Operntext liefern zu können, eine Hoffnung, die er mit Collin, Varnhagen, Körner und zahlreichen anderen Dichtern teilte, ihm doch wieder inneren Schmerz bereitet haben. Angesichts der Todeskrankheit Beethovens und seines Hinscheidens (26. März 1827) drängte er alles Trennende zurück und liess seinen und seines Volkes Schmerz in jenen begeisterten Worten ausströmen, die beim Begräbnisse gesprochen wurden und die durch keine anderen übertroffen werden, als durch seine zweite grossartigere und gewaltigere Rede an Beethovens Grab zur Enthüllung des Denkmals. Und so ist auch in dem Gedicht, das bald nach der ersten Rede entstanden sein wird — ob erst auf Veranlassung des Freiherrn von Zedlitz für die von diesem geplante Sammlung von Gedichten auf Beethoven, wie Rizy annimmt, ist nicht ganz sichergestellt — der Tadel zurückgedrängt und abgeschwächt; und nur der Eingeweihte mochte im Stande sein, den scharfen Gegensatz herauszulesen, der uns aus andern Aufzeichnungen des Dichters jetzt wohl bekannt ist.

Dem folgenden Abdruck liegt zu Grunde der erste Druck:

A: Aglaja für 1828. S. 210 bis 214. Als Nr. III unter folgenden Gedichten: I. Bei Beethovens Begräbnisse von Zedlitz. II. Nach Beethovens Begräbnisse von Seidl und IV. Schlusswort von Zedlitz. Eine Anmerkung zu I erklärt die Zusammenstellung: „Das erste und letzte dieser Gedichte sollten die Einleitung und das Schlusswort zu einem Cyklus von Dichtungen bilden, die der Verfasser, in Verbindung mit andern Freunden, zu Beethovens Andenken herauszugeben gesonnen war.“

Damit sind folgende Handschriften verglichen:

H[1]: 1 Doppelblatt Carton Gedichte Nr. 334.

H[2]: Vers 88—91 stehen allein, mit Bleistift durch-

gestrichen, auf einem Quartblatt (Carton Gedichte Nr. 415, von Rizy datiert: 1842), auf dem ausserdem gleichfalls durchgestrichen das Epigramm „Auszeichnung hier erwarte nie“ (Werke 3,139) steht. Das Papier ist dasselbe wie das von H^1, das Blatt also wohl gleichzeitig mit H^1. Rizy liess sich zu seiner Datierung dadurch verleiten, dass er das Epigramm in Zusammenhang mit der im September 1842 erfolgten Verleihung des Ordens pour le mérite an Metternich brachte, die Grillparzer in anderen Epigrammen thatsächlich verhöhnte (3, 139). Von den Versen „Knaben lehrt man Silben scheiden“ war dann anzunehmen, dass sie zu selbständiger Verwendung als eigenes Epigramm im Jahre 1842 wiederholt worden wären. Eine bestimmte Veranlassung zu dem Epigramm „Auszeichnung hier erwarte nie“ im Jahre 1827 vermag ich momentan nicht anzugeben.

H^3: Die, Werke 1, 121 beschriebene, Handschrift, vermutlich aus der Mitte der Vierziger Jahre, deren Text in der fünften Ausgabe der Werke 1, 153—156 wiederholt ist = W^5. Zeile 10, 18, 23, 48, 60, 78, 107 und 115 beginnt in H^3 ein neuer Absatz.

Beethoven.

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leicht gespannter Lüfte.
5 War's das Blitzen? War's ein Laut? —
Ach, er hört, er hört den Laut! —
Stürmen jetzt wie Windesbraut,
Wehen nun wie Engelsschwingen,
Klänge nun wie Harfen klingen.
10 Aufwärts! Aufwärts! — Kreis an Kreis,

---

1 das Band über *den Hauch* H^1 4 Leicht und dünn H^1 5 War's] Horch über *Tönt* H^1 6 am Rande H^1 7 Stürmts aus *Stürmen* H^1 doch nur über *jetzt* H^1 8 Wehet aus *Wehen* H^1 jetzt nach *doch* über *jetzt* H^1 9 Klänge nach *Töne* H^1 10 Aufwärts! Aufwärts!] Höher Höher aR über Aufwärts, Aufwärts für das

Welt an Welt, vom Schwunge heiss,
Und der äusserste der Sterne
Zeigt noch gleichentfernt die Ferne.
Ward's Genuss schon, ist's noch Qual?
15 Sinne schwänden, Sinne bersten,
Denn das Letzte wird zum Ersten,
Und des Ganzen keine Zahl. —
Dunkel nun. Ha Todesnacht,
Uebst du zweimal deine Macht?
20 Aber nein, es führt nach Oben,
Aus des Dunkels Schooss gehoben,
Strahlt der Tag in neuer Pracht.
Und ein Land streckt seine Weiten,
Gleich Oasen, die sich breiten
25 In des Sandmeers wüstem Grau'n,
Und durch seine Blumen schreiten
Männer, göttlich anzuschau'n.
Klarheit strahlt aus ihren Zügen,
Lächeln schwebt um ihren Mund,
30 Ein befriedigtes Genügen
Gibt die Erdentnomm'nen kund.
Doch der Angekomm'ne, düster,
Stehet fern und blickt nicht um.
Gält' es ihm, ihr leis' Geflüster?
35 Ihm ihr Winken still und stumm?
Aber plötzlich fällt's wie Schuppen,

---

ursprüngliche *Welt an Welt und* H^1 Kreis an Kreis] Stern an Stern H^1 11 Nahe wird was sonst so fern, H^1 13 gleich entfernt H^1 H^3 15 schwinden H^3 18 Dunkel nach *Nun wird's* H^1 nun. Ha üdZ H^1 19 Übst aR für *Zeigst* H^1 20 führt] gieng über *geht* H^1 21 Aus aR für *Und* H^1 gehoben über *enthoben* H^1 22 neuer über *doppler* H^1 24 Gleich aR für *Wie* H^1 Komma fehlt H^1 die über *aus* H^1

Nach 31   *Und sie sitzen und sie stehen,*
Und sie wandeln und sie gehen,
⟨*Sich so*⟩ *ähnlich zwar [zwar* üdZ*] und doch [doch* üdZ*] verschieden,*
Weich ⟨aR statt *Rings*⟩ *umweht von Gottes-Frieden.* H^1

33 Steht für sich und H^1 34 leis über *still* H^1 36 Da fällt's plötzlich ab aus ursprünglichem *Aber plötzlich fällt's* H^1

Offnen Sinnes eilt er hin,
Er erkennt die Meister-Gruppen,
Und die Meister kennen ihn.
40 Einer aus der Schar der Sänger
Hebt den Finger, lächelt, droht.
„Bach, ich kenne dich, du Strenger!
Rächst du ein verletzt Gebot?"
Ritter ohne Furcht und Tadel,
45 Auf der Stirn den Geisteradel,
Geht vorüber Gluck und weilt,
Nickt im Schreiten und enteilt.
„Hayden, Hayden! alter Vater!
Sey mein Schützer, mein Berather
50 In dem neuen, fremden Land!"
Und der Alte fasst die Hand,
Küsst ihn auf die Stirn und weinet,
Doch war fröhlich was er meinet:
„Bravo! Scherzo, Alegretto!
55 Hie und da hätt' ich ein Veto,
Doch ist's Blut von meinem Blut.
Ach, sie nennen's, glaub' ich, Laune,
Nun, ich war auch heit'rer Laune,
Und das Ganze, wie so gut!"
60 Cimarosa will noch zaudern,
Paesiello wagt sich nicht,

---

37 Offnen Sinnes nach *Klaren Auges* über *Offnen Armes* H^1 38 Künstler-Gruppen H^1 41 Tritt nun vor und lächelt, droht. aR neben ursprünglichem Lächelt milde nun und droht. Darüber aR 40 und 41 mit Bleistift skizziert

Ihn umsteht die Schaar der Sänger
Einer lächelt mild und droht H^1

47 Nickt im Schreiten über *Drückt die Hand ihm* H^1 48 Haydn Haydn H^3 49 mir Stütze, mir über *mein Schützer, mein* H^1 Schützer und Berather H^3 54 Brav! [aus Bravo] Nu über *Scherzo,* H^1 55 Hie — ich über *Hätt' ich manchmal auch* H^1 56 Doch ists Blut über *Ich erkenne doch* H^1 meinen] mein H^1 (die Correctur vergessen) 57 Laune, H^1 Laune; H^3 59 Und — so über *Ende gut ist alles* H^1 60 will noch über *scheint zu* 61 wagt sich nicht nach *auf der Hut* H^1

Wenn sie je und dann auch schaudern,
Zeigt doch Neigung ihr Gesicht.
Höher fast um Kopfeslänge
65 Drängt sich **Händel** durch's Gedränge;
Da theilt plötzlich sich die Menge,
Und der Glanz wird doppelt Glanz,
Mozart kommt im Siegeskranz.
Und der Fremdling will entweichen:
70 „Ach, was soll ich unter euch?
Als ich stand bei meines Gleichen,
Schien ich bis hierher zu reichen,
Aber hier? den Besten gleich?
Wo ich irrte, was ich fehlte,
75 Bald zu rasch, bald grübelnd wählte,
Kühn gewagt, zu leicht erlaubt,
Hat mir Muth und Kranz geraubt."
Und der Meister wiegt das Haupt.
„Frage hier die Siegsgefährten,
80 Sie auch trog oft rascher Muth:
Doch kein Tadel folgt Verklärten,
Und der letzte Schritt auf Erden
Macht den letzten Fehler gut.
Geister können ja nicht sünd'gen!

---

62 Wenn mitunter sie aus ursprünglichem Wenn sie *je und dann* *H*[1] 63 Zeigt über *Strahlt H*[1] Der ganze Vers zuerst: *Blicken sie doch wieder gut H*[1] 67 doppelt] zweifach *H*[1] 69 Fremdling über *Schatten H*[1] Fremde *H*[3]

Zu 69 a*R*: *Doch der Meister freudenreich*
Macht zu bleiben ihm ein Zeichen H[1]

72 hierher] zu euch *H*[1] 73 hier?] ach über *hier H*[1] Besten] Höchsten *H*[1] der Vers aR nochmals skizziert: Aber hier, wer käme gleich? *H*[1] 74 Klar nun alles. was über *Was ich irrte, was H*[1] 75 aus Ich ⟨über *Wo*⟩ zu rasch, zu wenig ⟨über *ich gar nicht*⟩ wählte *H*[1] 76 Kühn über undeutlichem *Wo H*[1] zu leicht] über *was ich H*[1] der ganze Vers aR *H*[1] 78 Und aR für *Doch H*[1] 80 Sie auch aus ursprünglichem *Wie sie H*[1] Sie *H*[3] 84 aus Nicht die Geister sinds die sünd'gen *H*[1] 85 Wenn's über *Nur H*[1] breit über *dies H*[1] 84—86 in späterer Fassung aR; zuerst:

Sind es wir auch, die gesündigt?
Jene sind's, die's blind vertheidigt,
Nachgeahmt es in Geduld, *H*[1]

85 Wenn's die Schüler breit verkünd'gen,
Nach es ahmen in Geduld,
Ihnen ist, nicht uns die Schuld.
Knaben lehrt man Sylben scheiden,
Da genügt wohl Meister Duns:
90 Lernt von Andern Fehler meiden,
Grosses schaffen lernt von uns.
Denn selbst Gift, an rechter Stelle,
Wird der Heilung frohe Quelle;
Rechtes, ohne Mass und Wahl,
95 Zeugt verderbenschwang're Qual.
Wer auch Richter über dir?
Starke Könige der Seelen
Lassen wir vom Volk uns wählen,
Doch, gewählt, gebieten wir:
100 Und das Kunstwerk, wie der Glauben,
Ob man klügelt, was man lehrt,
Lässt es sich kein Jota rauben,
Hat's durch Wunder sich bewährt.
Drum tritt ein, sey nicht beklommen!
105 Gleich den Besten sey geehrt!
Es ist dein, was du genommen,
Und dein Wagen ist dein Werth."
Ausgesprochen hat der Meister,
Endlos wächst der Chor der Geister,
110 Um den Aufgenommnen her
Wird's von Grüssenden nicht leer.
Shakspeare winkt ihm mit den Händen,
Zeigt Lope de Vega ihn,
Klopstock, Dante, Tasso wenden
115 Ihre Blicke freundlich hin.

88—91 fehlt H^1 92 Denn selbst aR für *Selber* H^1 95 vernichtungschwangre aus verderbenschwangre H^1 96 Drum kein Richter über dir! aus: Drum kein Tadler nahe dir! H^1 97 Starke über *Denn wir* H^1 98 aus Lassen uns vom Volke wählen H^1 100 gleich dem über *wie der* H^1 105 fehlt H^1 H^2 104, 106, 107 a R nachgetragen H^1 109 Endlos wächst über *Und ⟨der Chor⟩ es dringt* H^1 113 Lope Vega'n zeigt [nach *weist*] er ihn aus Weist Lope de Vega'n ihn H^1 114 Dante nach *Schiller* H^1 Tasso üdZ eingefügt H^1

Einer nur steht noch im Weiten,
Wartet, bis die Flut verrinnt,
Kommt jetzt näher, hinkt im Schreiten,
Kräftig sonst und hochgesinnt.
120 Byron ist's, der Feind der Knechte,
Misst ihn jetzt mit stolzem Blick,
Beut ihm schüttelnd dann die Rechte,
Wirft das Auge scheu zurück:
„Bist du gern in dem Gedränge?
125 Magst du gern bei Vielen stehn?
Sieh dort dunkle Buchengänge,
Lass uns mit einander gehn!"

Grillparzers Gedicht hat die Form des Totengesprächs, wie sie sich, an Lukian anlehnend, in der Zeit der Renaissance ausgebildet und bis in die Neuzeit erhalten hat (J. Rentsch, Lucianstudien, Plauen 1895; Rosenbaum, Euphorion 1898, 5, 126 ff.) und wie sie ihm selbst zu politischer und zu litterarischer Satire geläufig war (vergl. Werke 13, 141 „Totengespräch" aus dem Jahre 1806, wo Friedrich der Grosse, Voltaire, Prinz Louis von Preussen und Prinz von Braunschweig die Unterredenden sind und 168 „Friedrich der Grosse und Lessing. Ein Gespräch im Elysium" aus dem Jahre 1841, und zwar speziell die Form des Heroengespräches, wie sie zu Nekrologen gerne verwendet wurde (Rentsch, S. 19, 34).

Bei Grillparzers weiter Belesenheit im Umkreis der Weltlitteratur darf man die Kenntnis zahlreicher Vorgänger bei ihm voraussetzen. Es ist ein platonischer Gedanke, dass Sokrates die Hoffnung ausspricht, im Jenseits mit den grössten Sehern und Jüngern der alten Zeiten verkehren zu dürfen. Dem Dichter, der wesentliche Anregungen zu seiner Entwickelung aus Goethes „Torquato Tasso" geschöpft hatte, war des lorbeergekrönten Tasso Vision (I, 3) auch bei der Konzeption seines Beethovengedichtes gegenwärtig:

„Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen
In seinem reinen Spiegel einen Mann,
Der, wunderbar bekränzt, im Widerschein
Des Himmels zwischen Bäumen, zwischen Felsen

Nachdenkend ruht, so scheint es mir, ich sehe
Elysium auf dieser Zauberfläche
Gebildet. Still bedenk' ich mich und frage:
Wer mag der Abgeschiedne sein, der Jüngling
Aus der vergangnen Zeit, so schön bekränzt?
Wer sagt mir seinen Namen, sein Verdienst?
Ich warte lang' und denke: Käme doch
Ein Andrer und noch Einer, sich zu ihm
In freundlichem Gespräche zu gesellen!
O säh' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O säh' ich hier sie immer unzertrennlich,
Wie sie im Leben fest verbunden waren!
. . . .
Homer vergass sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig,
Und Alexander in Elysium
Eilt, den Achill und den Homer zu suchen.
O, dass ich gegenwärtig wäre, sie,
Die grössten Seelen, nun vereint zu sehen!"

Voltaires Totengespräche und Wielands Gespräche im Elysium (vergl. besonders Werke Hempel, 9, 139 f.) waren ihm bekannt. Indem er in zwei Gruppen die grossen Musiker und die grossen Dichter im Elysium versammelt, mögen ihm Darstellungen, wie Raphaels Disputa und Schule von Athen in Erinnerung gewesen sein u. a. m.

Die ersten 22 Verse schildern den Flug der körperlosen Seele durch das Weltall und deren allmälige Reinigung und Läuterung. Wir dürfen an Dante denken. Es ist derselbe Gedanke, den Grillparzers beide Reden auf Beethoven mit leiser Variation anschlagen: „Kein Lebendiger tritt in die Hallen der Unsterblichkeit ein. Der Leib muss fallen, dann erst öffnen sich die Pforten. Den ihr betrauert, er steht von nun an über den Grossen aller Zeiten, unantastbar für immer" (Werke 20, 215) und: „Hinabgetragen hat ihn der Strom des Vergänglichen in der Ewigkeit unbesegeltes Meer. Ausgezogen, was sterblich war, glänzt er ein Sternbild am Himmel der Nacht" (Ebenda). Mit dem Körper hat die Seele auch

die körperlichen Gebrechen abgestreift. Seine Taubheit (an die auch die Grabrede erinnert) ist geschwunden. Die Verse 5 ff schildern den Eindruck, den der „Chor der Sphären“ auf den „Neuling“ hervorbringt, wie der wörtliche Anklang an das Gedicht „Worte des Abschieds“ 1843 (Werke 3, 24) deutlich zeigt:

> Der Musen Stimme, gleich dem Chor der Sphären
> Ist nur dem Eingeweihten süsse Melodie;
> Der Neuling glaubt des Donners Ruf zu hören,
> Im Anfang, statt zu schmeicheln, schrecken sie.

Sie versinnlichen in dichotomischer Wendung die gewaltige Wirkung des ersten ihm wieder vernehmbaren Lautes (er ist im Ungewissen, ob eine Gesichts- oder Gehörsempfindung auf ihn eindringt), mit dreifacher Steigerung sowie mit feinabgestufter Tonmalerei deuten sie an, wie er zuerst das stärkste Geräusch — Sturm der Windsbraut, dann den leisesten zartesten Ton — Wehen der Engelsschwingen und endlich den melodischen Klang des Saiteninstrumentes, der Harfe aufnimmt und unterscheidet. Der Flug durch die Unendlichkeit des Weltalls wird Vers 10 ff höchst anschaulich dargestellt. Dass ehemals Aeusserste wird zum neuen Ausgangspunkt, das früher Letzte wird nun zum Ersten. Die Seele befindet sich in einem Uebergangszustand, der irdischen Qual entrückt, des himmlischen Genusses noch nicht fähig; es ist ihm als ob die alten Sinne schwänden, neue Sinne aufbrächen (etwa wie eine Knospe birst vgl. Deutsches Wörterbuch 1, 1528; Dichotomie Vers 14 und 15 wie Vers 5). Durch neues letztes Dunkel (Vers 18—22) geht er ins Elysium ein.

Auf dessen Schilderung verwendet der Dichter wenig Kunst (23—26); er strebt der Hauptsache, der Charakteristik der Seligen (29—31), zu. Nun macht die Seele die letzte Stufe der Läuterung durch, wie Schuppen fällts von ihr, alle Sinne sind geöffnet, er erkennt seine grossen Vorgänger auf dem Gebiete seiner Kunst. Die Charakteristik der „Meister“ ist der Kern des Gedichts 40—106. Schon die Grabrede nannte Beethoven den „Erben und Erweiterer von

war der Rhetorik entwachsen. Musste Goethe fehlen, so konnte Schiller seinen Platz nicht ausfüllen. Ein anderer musste ihn einnehmen: dem grossen romantischen Musiker musste sich der grösste romantische Dichter zugesellen, der ihm an flammender Freiheitssehnsucht gleichkam und der ihm nur wenige Jahre vorher im Tode vorausgegangen war. Hatte Grillparzer Byron nicht wie Goethe eine Nänie gesungen, so hat er ihm doch hier ein Denkmal in seinen Dichtungen gesetzt. Ueber Byrons Einfluss auf Grillparzer besitzen wir noch keine allgemein zugängliche Untersuchung. Ich habe schon vor Jahren auf Grund rascher Ueberprüfung behauptet, dass er sehr gross gewesen sei. Seitdem hat man nachgewiesen, dass Grillparzer auch wieder auf Byron zurückgewirkt hat, und Farinelli hat in seiner geistreichen und weitblickenden Weise eine treffende Parallele zwischen beiden Dichtern gezogen (Grillparzer und Raimund S. 41). Ich habe aber Einblick in umfängliche Untersuchungen, die Byrons tiefgreifende Einwirkung auf Grillparzers Werke bis ins Einzelne unwiderleglich darthun. Ausser mit Lope de Vega hatte Grillparzer wohl mit niemandem innigere Verwandtschaft als mit dem britischen Zeitgenossen, und eine Weiterdichtung seiner Vision müsste wohl in der Schilderung gipfeln, wie der Dichter des Childe Harold und des Manfred den Dichter der Sappho und der Libussa in die elyseischen Felder einführte.

Das Beethovengedicht ist in Grillparzers dramatischem Lieblingsversmass, das er auch in Gedichten sehr häufig verwendet hat, im vierfüssigen Trochäus, gedichtet. Am häufigsten in der Lyrik ist die 4zeilige kreuzweisgereimte Strophe, die wir vom Jahre 1809 an bis zum Jahre 1855 verfolgen können (vgl. auch K. Böhm, Zu Grillparzers Metrik. Nikolsburg 1895, S. 28). Dann erscheint der vierfüssige Trochäus in fünfzeiligen Strophen abaab: Der Abend 1806 (Werke 2, 81); „Wie, du fliehst, geliebtes Leben“ 1817 (vgl. oben); mehrmals in sechszeiligen Strophen, reimlos im Viel-Liebchen 1820 (vgl. oben); gereimt ababcc im Ständchen 1818 (Werke 2, 17); aabccb Die dreifache Muse 1820 (Werke 3, 43); ababab „Rings umhüllt

rekonstruiren können (vgl. Kalischer, Nord und Süd, Januar 1891 S. 63 ff.), war gewiss darnach angethan, die Kluft, die ihn von Beethoven trennte, zu überbrücken und er konnte gestehen, dass er Beethoven eigentlich geliebt habe (Werke 20, 212). Andererseits mag die getäuschte Hoffnung, dem grössten zeitgenössischen Komponisten einen passenden Operntext liefern zu können, eine Hoffnung, die er mit Collin, Varnhagen, Körner und zahlreichen anderen Dichtern teilte, ihm doch wieder inneren Schmerz bereitet haben. Angesichts der Todeskrankheit Beethovens und seines Hinscheidens (26. März 1827) drängte er alles Trennende zurück und liess seinen und seines Volkes Schmerz in jenen begeisterten Worten ausströmen, die beim Begräbnisse gesprochen wurden und die durch keine anderen übertroffen werden, als durch seine zweite grossartigere und gewaltigere Rede an Beethovens Grab zur Enthüllung des Denkmals. Und so ist auch in dem Gedicht, das bald nach der ersten Rede entstanden sein wird — ob erst auf Veranlassung des Freiherrn von Zedlitz für die von diesem geplante Sammlung von Gedichten auf Beethoven, wie Rizy annimmt, ist nicht ganz sichergestellt — der Tadel zurückgedrängt und abgeschwächt; und nur der Eingeweihte mochte im Stande sein, den scharfen Gegensatz herauszulesen, der uns aus andern Aufzeichnungen des Dichters jetzt wohl bekannt ist.

Dem folgenden Abdruck liegt zu Grunde der erste Druck:

A: Aglaja für 1828. S. 210 bis 214. Als Nr. III unter folgenden Gedichten: I. Bei Beethovens Begräbnisse von Zedlitz. II. Nach Beethovens Begräbnisse von Seidl und IV. Schlusswort von Zedlitz. Eine Anmerkung zu I erklärt die Zusammenstellung: „Das erste und letzte dieser Gedichte sollten die Einleitung und das Schlusswort zu einem Cyklus von Dichtungen bilden, die der Verfasser, in Verbindung mit andern Freunden, zu Beethovens Andenken herauszugeben gesonnen war.“

Damit sind folgende Handschriften verglichen:

*H*¹: 1 Doppelblatt Carton Gedichte Nr. 334.

*H*²: Vers 88 — 91 stehen allein, mit Bleistift durch-

wahren Kunst, als den Priester und Anhänger der reinen Schönheit, als den Vertreter der Wahrheit und Natürlichkeit; aber der Gegensatz gegen Beethoven und die Polemik gegen dessen übertreibende Nachtreter durchzieht auch dieses Gedicht. Mozart: das Mass, Beethoven: die Masslosigkeit, Mozarts Grösse in dem, was er sich versagt, Beethovens Ruhm in dem, was er gewagt. In der Verehrung Mozarts stimmten die neudeutschen Musiker mit Grillparzer überein. Der Aufruf, der, nachdem der Schriftsteller Julius Schilling am 12. August 1835 zur Errichtung eines Mozart-Denkmals in Salzburg die erste Anregung gegeben hatte, im September 1836 von dem Mozart-Komitee an alle Freunde der Tonkunst zur Sammlung von Beiträgen erlassen wurde, war von niemandem andern als von Grillparzers prinzipiellem Gegner, dem Hofrat Mosel, verfasst. Es hiess darin: „Wenn irgend einem Künstler der Kranz der Unsterblichkeit gebührt, so ist es Wolfgang Amadeus Mozart, der grösste Tonsetzer, der im Kirchen- und Kammer-, im Concert- und Opernstyle Unerreichtes leistete, der in Erfindung, Anordnung und Ausführung gleich vortrefflich war; der in seinen Werken, wie keiner vor und nach ihm, die Ergötzung des Laien mit der Befriedigung des Kenners zu verbinden wusste, und so die Musik auf den höchsten Gipfel erhob, den sie, ihrer Natur und ihren Grenzen nach, zu erreichen vermochte; auf jenen Gipfel, über welchen hinaus Originalität zur Bizarrerie, Melodie zum Singsang, Gediegenheit zur Pedanterie, Kraft zum Lärmen, Kunstfertigkeit zur Seiltänzerei wird.“ (Das Mozart-Denkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungsfeier im September 1842. Eine Denkschrift von Ludwig Mielichhofer. Salzburg 1843. S. 11.) Bis auf den Hieb gegen den Singsang der italienischen Oper deckt sich das wortwörtlich mit Grillparzers Ansichten in unserm Gedicht; nur dass Grillparzer die Grenzen des Musikalisch-Schönen dort schon für längst überschritten erachtete, wo für Mosel und seine Partei dessen Bereich erst recht begann; nur dass Grillparzer den Spiess umkehrte und ihn gegen die Urheber dieses Aufrufs selbst wendete.

Die Entstehungsgeschichte des Gedichtes, das als Festrede

bei der Enthüllungsfeier am 4. September 1842 geplant war, aber nicht rechtzeitig fertig geworden ist, deutet Grillparzer selbst in der Vorbemerkung zum ersten Druck des Gedichtes an, der dem nachfolgenden Abdruck zu Grunde liegt:

A: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 24. Jänner 1843, Nr. 17, S. 129 bis 131: Zu Mozarts Feyer.

Daneben kommen in Betracht:

B: Der Abdruck in der Denkschrift von Mielichhofer, S. 54 (ohne Ueberschrift), der aber kaum auf Grillparzers eigene Handschrift zurückgeht, sondern wahrscheinlich nur auf A.

W[1]: Grillparzers Sämmtliche Werke. 1. Band. Stuttgart 1872. S. 124 ff.: Bei Gelegenheit der Enthüllung von Mozarts Standbild in Salzburg, September 1842.

H[1]: Carton Erinnerungsblätter, alte Signatur (Laube-Preyss): 105, Neue Signatur (Rizy): Nr. 245, 1842, 7 (Papier: $\frac{L}{K \& S}$ 1833), enthält S. 2 die Verse 34—52 ohne Ueberschrift.

H[2]: Ein halber Bogen desselben Papiers. Carton Gedichte, Signatur 406a. Von Rizy mit 1842 bezeichnet. Ohne Ueberschrift.

H[3]: Ein Doppelblatt desselben Papiers. Carton Gedichte 406 b. Von Rizy mit dem Datum der Enthüllungsfeier versehen. Reinschrift: Zu Mozarts Feyer. Auf der dritten Seite die Skizze zur Einleitung.

Zu Mozarts Feyer.

Von

Grillparzer.

Die nachstehenden Zeilen hatten ein sonderbares Schicksal. Ursprünglich zur Enthüllung des Mozart-Denkmales in Salzburg bestimmt, konnten sie daselbst wegen Kürze der gegönnten Frist nicht zu rechter Zeit eintreffen. Hierauf sollten sie als
5 milder Beytrag in einem beabsichtigten Wohlthätigkeitsalbum erscheinen. Das Album kam aber nicht zu Stande. Man gibt sie daher, obwohl schon halb ausser der Zeit, in diesen Blättern, theils um nicht geradezu bloss für das Schreibpult gearbeitet

zu haben, vor Allem aber als Zeichen der innigsten Verehrung
10 für den unsterblichen Meister, den grössten Künstler deutscher
Nation.

Glücklich der Mensch, der fremde Grösse fühlt
Und sie durch Liebe macht zu seiner eig'nen.
Denn gross zu seyn ist Wenigen gegönnt,
Und wer dem fremden Werth die Brust verschliesst,
5 Der lebt in einem öden Selbst allein,
Ein Darbender, wohl etwa ein Gemeiner.
Dem Land auch Heil, das sie gebar, gesäugt
Und aufgezogen an den Mutterbrüsten!
Denn die Natur gibt nur der Grösse Geist,
10 Den Körper bildet an ihr die Umgebung,
In der sie allererst den Tag geschaut,
Der Freunde Schaar, der Mitgebornen Kreis,
Die sie mit Blick und Laut zuerst begrüsst,
Mit frommen Sinn bereitet ihr die Stätte.
15 Für Menschen — nur durch Menschen — wird der Mensch.

Die Vorbemerkung nur in H^2 auf der dritten Seite skizziert: *Der Verfasser dieser Zeilen wurde durch das Komitee des Mozart-Denkmales zu einer Festrede aufgefordert. Die Einladung ergieng aber theils so spät, theils wurde die gegönnte kurze Zeit durch Missverständnisse, Entfernung der Orte und Irrungen mancherlei Art so beschränkt, dass es nicht möglich war die unverschiebliche Frist einzuhalten. Oder vielmehr die halb improvisirte [h. i.* aR*] Rede erhielt [erhielt* nach *selbst] bei der Ungewissheit über die eigentliche Stelle welche sie bei den verschiedenen Fest-Anlässen einnehmen sollte, einen allgemeinen und reflektierenden Charakter, der — dem Verfasser wenigstens — mit dem begeisterten Momente nicht in Einklang zu stehen schien. Er glaubt sie aber doch jetzt dem Druck übergeben zu sollen, wenn auch nur als Beweis, dass weder Fahrlässigkeit noch Mangel an Verehrung für den grössten deutschen Künstler ihn von der thätigen Theilnahme an jenem Weltfeste zurükgehalten haben.*

1 Mensch über *Mann* H^2 3 Denn neben *Selbst* über *Denn* H^2 Denn nach *Sel* H^2 gegönnt aus vergönnt H^2 4 die Brust über *sein Herz* H^2 5 Der] Er H^2 6 wohl etwa über wenn gar H^2 8 aufgezogen] auf über *gross* H^2 an der Mutter Brüsten W^1 9 Geist H^2 11 allzuerst H^2 12 Freunde] Freude H^2 (Schreibfehler) 13 Laut nach *Ton* H^2 14 frommen nach *holden* H^2 frommem W^1 15 Für

Darob auch Mancher mit der Hoheit Siegel
Bezeichnet von der Schöpferinn Natur,
Noch spät durch irgend eine böse Narbe,
Durch einer Gliedmass widrig wildes Zucken,
20 Durch etwas, das nicht schön, ob stumm, verkündet
Wie karg der Boden war, in dem die Pflanze
Des harten Daseyns trübe Nahrung sog.
Drum sind wir stolz, obgleich demüthig auch:
Denn hier ward er geboren, den wir feyern!
25 In dieses schlichten Landes engen Grenzen
Scholl ihm zuerst des Lebens Herold: Ton.
Von diesen Thürmen schwoll ein gläubig Läuten
Und lehrt' ihn glauben an die Ahnungen,
Die ohne andre Bürgen als sich selbst,
30 Und nur bewiesen weil sie sich gestaltet,
Zur Wirklichkeit verherrlichen den Traum.
Von diesen Bergen zog der Gottesathem,
Gewürzt mit Kräutern und mit Blumenduft
In seine jugendlich gehobne Brust.
35 Darum ist er geworden auch wie sie,
Wie diese Berge, seiner Wiege Hüter.
Wohl gibt es höh're, — doch sie decket Eis,
Gewalt'gere, — allein das scheue Leben,
Es findet für den Fusstritt keine Spur
40 Und flieht mit Schaudern die erhab'ne Wüste.
Er aber klomm so hoch als Leben reicht
Und stieg so tief als Leben blüht und duftet,

---

nach einem gestrichenen Wort: *Die* oder *Denn* H^2 Die Gedankenstriche üdZ eingefügt H^2 16 Darob für *Wie denn* über *deshalb* H^2 18 böse über schlimme H^2 böse] fehlt W^1 19 schaurig über *widrig* H^2 widrig, W^1 20 ob stumm über *gar laut* H^2 22 harten über *ersten* H^2 trübe über *erste* H^2 26 Traf über Scholl darunter *Hört er* H^2 27 schwoll] schwoll über *scholl* H^2 scholl W^1 28 glauben nach *Gla* H^2 30 beweisen *AB* (Druckfehler) mitempfunden über *sich gestaltet* H^2 34 jugendlich gespannte über leichten Bluts durchströmte H^2 gehobne] gespannte H^1 gehobne H^3 *B* W^1 gehobene *A* (Fehler) Nach 35:

Nicht wie die Gletscher, die noch rückwärts ragen
Ob etwa höher, doch mit Eis bedeckt H^2

41 aber üdZ H^1 43 als Leben über *als irgend* H^1

Und so ward ihm der ewig frische Kranz,
Den die Natur ihm wand und mit ihm theilet.
45 Nicht was der Mensch in seinem Dünkel denkt,
Was Gott verkörpert in der Schöpfung dachte
War ihm der Leitstern seines edlen Thuns.
D'rum hing er fest an deinen ew'gen Räthseln,
Du Auge des Gemüths: allfühlend Ohr,
50 Und was den Weg nicht fand durch diese Pforte
Schien Menschen-Willkür ihm, nicht Gottes Wort,
Und blieb entfernt aus seinem lichten Kreise.
Mit Raphael, dem Maler der Madonnen,
Steht er desshalb, ein gleich geschaarter Cherub,
55 Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst,
In der der Himmel sich vermählt der Erde.
Wir aber, die wir dieses Fest begehn,
In starrem Erz nachbildend jenen Mann,
Der weich war wie die Hände einer Mutter,
60 Lasst uns in gleich verwechselndem Verwirren
Nicht auch des Mannes Sinn und Geist entgeh'n.
Nennt Ihr ihn gross? er war es durch die Grenze;
Was er gethan und was er sich versagt
Wiegt gleich schwer in der Schale seines Ruhms.
65 Weil nie er mehr gewollt als Menschen sollen,
Tönt auch ein Muss aus Allem, was er schuf,
Und lieber schien er kleiner, als er war,

---

43 ward] schwoll *H*[1] frische] blühnde *H*[1] frische über *blüh'nde H*[2] 46 Gott, *H*[2] Schöpfung, *H*[2] 48 deinen *W*[1] 49 allfühlend] all über zart *H*[2] fühlend über sehend *H*[1] 50 nicht nach *d H*[1] diese über *deine H*[2] 53 Mit] Nächst *W*[1] Maler] Schöpfer *H*[2] Schöpfer über Maler *H*[3] 54 gleichgeschaarter *B W*[1] 56 aus Dem Ehebund des Himmels mit der Erde *H*[2] 57 begehen *W*[1] 63, 64 später eingefügt *H*[2] 66, 67, 68 zuerst mit Bleistift skizziert, dann mit Tinte nachgezogen *H*[2] 66 Muß] Maß *W*[1] (Druckfehler) Nach 66 zuerst mit Bleistift skizziert, dann mit Tinte nachgezogen, endlich mit Tinte gestrichen:

a *Ihr könnt ihn tadeln wie die Sonn' ihr schmäht*
b *Wenn sie zu heiss ob eurem Scheitel brannte,*
c *Die Nacht, wenn sie mich wandelnd überrascht*
d *Ihn tadeln, ja, bezweifeln nie, er ist*
e *Ist da, was er geschaffen lebt und ⟨wandelt⟩ athmet H*[2]

Als sich zu Ungethümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
70 Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Mass.

Dess seid gedenk, und mahne dieser Tag
Die Zeit, die Gröss'res will und Klein'res nur vermag.

Als Festrede gedacht, wendet sich das Gedicht an die anwesenden Festgäste, an diejenigen, welche in der dankbaren Anerkennung der fremden Grösse das Denkmal geplant und geschaffen (Vers 1 ff. „Glücklich der Mensch"), an die Landsleute des Gefeierten (Vers 7 „Dem Land auch Heil"; Vers 23 „wir"); es kehrt mit Vers 57 („wir"; 60 „Lasst uns"; 62 „Nennt ihr ihn gross") zu den ersteren zurück und schliesst wieder mit der direkten Anrede (Vers 72 „Dess seid gedenk"). Ein Gegner moderner Denkmale, hält Grillparzer auch hier mit dem Tadel nicht ganz zurück (59 ff.) und sucht das Fest daher in den einleitenden Worten gewissermassen zu entschuldigen. Aehnlich beginnt auch die geplante Rede am Grabe Beethovens bei der Enthüllung des Denksteines (Werke 20, 215): „Wir

---

68 zum *W*[1] Wahngebilden über *Ungethümen H*[2] Nach 68 *Denn alles Wirkliche gehorcht dem Mass. H*[2] 69 Das Reich] über *Die Welt H*[2] zweite über *höhre H*[2] 72 Drum haltet fest an ihm und *H*[1] 73 Kleines *H*[3]

72, 73. Drum haltet fest an ihm, denn ach es kam der [denn — der über und warne dieser] Tag
Wo Jeder Größres will als er vermag [unter: Die Zeit, die Größres will und Kleinres nur vermag] *H*[2]

Frühere Skizzen von 72. 73

a. Drum haltet fest an ihm und stärk euch dieser Tag
In einer Zeit die Großes [unter Vieles] will und Kleines nur [unter Weniges] vermag.

b. Also war er, dran warne sich der Tag
Der mehr noch [unter Höh'res] will und wenig [unter Minderes] vermag. *H*[2]

Dess seyd gedenk und mahne ⟨über *warne*⟩ *dieser Tag*
Die Zeit, die Grösseres ⟨für *Grosses* unter *Grössres*⟩ *will und nicht* ⟨*und nicht* für *und Kleines nur* über: *als sie*⟩ *vermag. H*[3]

haben einen Stein setzen lassen. Etwa ihm zum Denkmal? Uns zum Wahrzeichen! Damit noch unsre Enkel wissen, wo sie hinzuknieen haben, und die Hände zu falten, und die Erde zu küssen, die sein Gebein deckt. Einfach ist der Stein, wie er selbst war im Leben, nicht gross; um je grösser, um so spöttischer wäre ja doch der Abstand gegen des Mannes Wert.“ Des Künstlers Geburtsland aber hat ein Recht, die Stätte zu bezeichnen, von der er ausgegangen, Grillparzer erkennt im zweiten Absatze mit beherzigenswerten Worten die Macht und Bedeutung der „Umgebung“, des „Milieus“ an, und wäre bei der Erörterung dieser Frage nicht gerade unser Gedicht gänzlich bei Seite gelassen worden, so hätte man Grillparzers Wertschätzung dieses Einflusses nicht so gering anschlagen können, als man gethan hat. Die Natur giebt nur der Grösse Geist (Vers 9), von der Schöpferin Natur wird der geniale Mensch mit der Hoheit Siegel bezeichnet (Vers 16); den Körper bildet die heimatliche Umgebung, die Familie, die Freunde, die Lehrer u. s. w. „Für Menschen, nur durch Menschen wird der Mensch“ (15), wie Kant sagt: „Es ist zu bemerken, dass der Mensch nur durch Menschen erzogen wird“ (Werke 10, 386). Aber nicht nur fördernd, auch hemmend wirkt die Umgebung auf den genialen Menschen ein. Vielleicht passen die Verse 18 ff. mehr auf den Dichter selbst als auf Mozart; vielleicht hat er der Hemmungen in seiner eigenen Entwicklung dabei gedacht. Den Uebergang aus der Darstellung menschlicher Gebrechen (18 „böse Narbe“, 19 „einer Gliedmass widrig wildes Zucken“) in die bildliche dem Pflanzenleben entnommene Ausdrucksweise innerhalb derselben Konstruktion finde ich nicht sehr glücklich. Vers 20 ist durch die Häufung der beiden Ellipsen zwar ungemein prägnant, aber auch sehr hart und für die erste Lesung einem Missverständnis ausgesetzt, weil „stumm“ leicht in Gegensatz zu „schön“ gebracht werden kann, während es der Konstruktion und dem Sinne nach zu „verkündet“ gehört und sich auf den ganzen Satz bezieht. Die Verse 23—56, die Mitte des Gedichtes, durch die vierfache Anaphora in Vers 25, 27, 32, 36 ausgezeichnet gegliedert, führen nun im Einzelnen aus, was

Mozart seiner engeren Heimat verdankt, charakterisieren dieses Heimatland, das zur Zeit von Mozarts Geburt noch selbständige katholische Erzstift Salzburg, und geben in Verbindung damit eine Charakteristik des Meisters selbst. Mit leisen Anklängen an Schillers Glocke und an Grillparzers jugendliche Nachahmung dieses Vorbildes in seinem Gedichte „Die Musik“ (2, 7) lässt er den Knaben durch des Lebens Herold: Ton ins Dasein geleitet werden. Selbst auf dem rationalistischem Standpunkte stehend (29 ff.), erkennt der Dichter die segensreiche Wirkung des frommen Glaubens auf Mozarts Kunst an. Aber höher noch bewertet er den Einfluss der schönen, lieblichen, anmutigen Natur, in der der Knabe aufgewachsen. Vers 37 mischt sich zuerst die Polemik ein. Die fruchtbare Landschaft Salzburgs wird in Gegensatz gestellt zur erhabenen Wüste der unfruchtbaren Gletscherwelt. Es ist die Welt des tragischen Schauders, die Grillparzers Ansicht nach dem Musiker unzugänglich bleiben soll, nur dem tragischen Dichter allenfalls erreichbar ist. Man denke an sein Gedicht „Die tragische Muse“ (Werke 1, 159) Vers 3 ff.:

> Über Berge bin ich gekommen,
> Durch Schlünde dir gefolgt.
> Kein Pfad ist, wo ich trete, keine Spur,
> Fern herauf tönt der Menschen Stimme,
> Tönt der Herden fröhliches Geläut'
> Und des Waldbachs Rauschen;
> Ringsum Klippen, wolkennahe Klippen,
> Über mir Duft und Nebel,
> Lügend Gestalten!

So feiern V. 41 ff. Mozart als den in allen Höhen und Tiefen des blühenden, duftenden Lebens Heimischen, als den Zögling und Liebling der Natur; ungehindert durch philosophisches Grübeln, unbeschwert durch dünkelhafte Bildung schafft er nicht verstandesmässig einseitig nach Regeln; die Natur selbst ist seine Gesetzgeberin; das Gemüt ist die wahre Quelle seiner Kunst. Wenn Grillparzer ihn mit Raphael vergleicht, so hat er an den wenigen Stellen, an denen er sich über diesen geäussert hat, stets das Reine, von irdischem Makel Unberührte,

Göttliche an ihm hervorgehoben, Werke 14, 149; 19, 246; immer ist er seinen Werken gegenüber von Bewunderung voll, besonders 20, 24f. Man darf daher Vers 55 f. „Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst, In der der Himmel sich vermählt der Erde“ nicht mit Batka (Jahrbuch 4, 132) einseitig auf die Musik beziehen und so deuten, als ob Grillparzer die Musik hier als die höchste der Künste bezeichnen wollte, wie er dies sonst allerdings häufig gethan hat.

Zu Vers 49 f. „Du Auge des Gemüts, allfühlend Ohr, Und was den Weg nicht fand durch diese Pforte“ ist zu vergleichen die erste Beethovenrede: „Fest hielt er an dir („von oben stammende Kunst“), und selbst als die Pforte geschlossen war, durch die du eingetreten bei ihm und sprachst zu ihm, als er blind geworden war für deine Züge durch sein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild im Herzen“.

Die Polemik, die in diesem Absatz nur schüchtern — in Parenthese — zu Worte kam, beherrscht den nun folgenden Absatz vollständig. War dort nur im Bilde das Uebermenschliche, Grandiose, Hässliche als Mozarts Gegensatz angedeutet worden, so spricht der Redner dieselben Gedanken jetzt lehrhaft trocken, in epigrammatischer Zuspitzung schärfer und verletzender aus.

Zur Erklärung genügt ein Hinweis auf Grillparzers ästhetische Studien; am nächsten kommt unserem Gedicht eine Stelle in einem Aufsatz über den Grundunterschied der Musik und der Dichtkunst (Werke 15, 113 f.): „Die Poesie darf das Hässliche (Unschöne) schon einigermassen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur durch das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmässigkeit den Eindruck des Hässlichen (Unschönen) von vornherein insoweit mildern, dass es als Reizmittel und Gegensatz sogar die höchste Wirkung hervorbringen kann. Der Eindruck der Musik aber wird unmittelbar vom Sinn empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Missfälligen wieder auszugleichen. Daher darf

Shakespeare bis zum Grässlichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne". Zu vergleichen ist auch der Toast auf Mozart am 6. December 1841 (Werke 3, 23):

> Dem grossen Meister in dem Reich der Töne,
> Der nie zu wenig that und nie zu viel,
> Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel,
> Das mit ihm eins und einig war: das Schöne!

Fehlerhaft scheint mir die Konstruktion in Vers 60 f. zu sein: „Lasst uns ... nicht auch des Mannes Sinn und Geist entgehen," was wohl soviel heissen soll, als lasst uns trachten, dass uns nicht auch des Mannes Sinn und Geist entgehe. Sollte schon die Infinitivkonstruktion entschuldigt werden können, so wäre doch der Dativ zu „entgehen" hier nicht entbehrlich und ein doppeltes „uns" notwendig. Ein ähnlicher Makel, zu dessen Rechtfertigung mir eine Analogie bei anderen Schriftstellern nicht nachweisbar ist, entstellt leider die zweite Beethovenrede (Werke 20, 216): „Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so lasst uns sammeln an seinem Grab", wo das zweite, reflexive „uns" des Sinnes wegen unentbehrlich ist.

Die oft geänderten Schlussverse, die als ein Alexandrinerpaar die fünffüssigen Jamben der Festrede hätten abschliessen sollen (wie der gleichzeitige erste Libussaakt viele Alexandriner aufweist), verallgemeinern die im Vorigen ausgesprochene Mahnung und Warnung. Als über das ihr gesteckte Ziel hinausstrebende, wenig vermögende Epigonenperiode hat Grillparzer seine Zeit in Vers und Prosa oft gegeiselt.

Grosse Verwandtschaft mit unserem Gedicht weist das nur wenige Monate früher gelegentlich der kühlen Aufnahme von Rossinis Stabat mater (31. Mai 1842) entstandene Gedicht „Stabat mater" (3, 22) auf. Die Charakteristik des alten Oesterreichs zumal berührt sich nahe mit der Schilderung Salzburgs, und auch der Kontrast mit der Gletscherwelt ist schon vorhanden. Das geringe Verständnis, das Mozarts Don Juan bei seinen Zeitgenossen gefunden, wird zum Vergleich herangezogen. Das Selbstvertrauen und die Sorglosigkeit des verkannten Meisters wird mit ähnlichen Worten

wiedergegeben, wie sie die beiden fallen gelassenen Verse 66d-e enthalten:

> Was liegt daran! das Werk besteht
>
> . . . .
>
> Was liegt daran! Das Wort vergeht,
> Die Welt, der Mensch, die Kunst besteht.

Und die Verwirrung zwischen den einzelnen Künsten, die Grillparzer so oft geisselte, und gegen die auch das Mozartgedicht Stellung nimmt, wird dort sehr launig abgekanzelt:

> Den Meister aber kümmerts nicht.
> Er kennt die Welt. Mir deucht, er spricht:
> Wenn sie mit den Augen hört,
> Mit den Ohren sieht,
> Mit dem Kopfe fühlt,
> Und mit dem Gefühle denkt,
> Ist sie nicht wert, das man sich kränkt.

Sehr bald aber sollte dem Dichter die von ihm einseitig und ungerecht beurteilte Weiterbildung der moderen Musik durch Berlioz und Wagner willkommene Veranlassung geben, seinem Unmut darüber in noch viel schärferer Weise Luft zu machen.

Die Ahnfrau und die Schicksals-tragödie.

Von

Jakob Minor.

Die vorliegende Untersuchung sieht von einer prinzipiellen Entscheidung über den Wert oder Unwert der Gattung ganz ab, welcher die „Ahnfrau“ angehören soll; und beschäftigt sich allein damit, den litterarhistorischen Zusammenhang der Grillparzerischen Tragödie mit den Dramen Werners, Müllners und Houwalds nachzuweisen. Die „Ahnfrau“ liegt chronologisch zwischen den ersten Stücken Müllners und den ersten Houwalds in der Mitte: selbstverständlich kommen daher die erstgenannten, als Vorläufer der „Ahnfrau“, häufiger in Betracht als die letzteren, welche nur gelegentlich herbeigezogen werden. Manches was in diesem Zusammenhange blos andeutungsweise berührt werden konnte, findet man näher ausgeführt in meiner Monographie: „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“ (Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt 1883), auf welche ich mich im Folgenden wiederholt zu berufen genötigt bin.

Auf die Vorrede [1]) Grillparzers darf man, wenn die Frage entschieden werden soll, ob der Dichter den Schicksalstragöden beizuzählen ist, kein zu grosses Gewicht legen. Sie beweist eher das Gegenteil: denn Grillparzer entschuldigt sich durchaus mit denselben Gründen, mit denen Müllner das Odium, einem blinden Fatalismus das Wort zu reden, von sich abzuwehren liebte (vgl. Schicksalstragödie S. 138). Müllner wie Grillparzer berufen sich zunächst auf Autoritäten: Müllner

[1]) Bekanntlich ist die Vorrede von Schreyvogel geschrieben (vgl. auch Enk an Halm S. 103); da sie aber Grillparzer unter seinem Namen veröffentlicht hat, ist er dafür mit verantwortlich. Seine eigenen Aeusserungen über die Schicksalsidee (Werke, 4. Aufl. XII 192 ff., 197 f. XIV 167 f., 212 ff. XV 70) werde ich in anderem Zusammenhange besprechen.

auf die Maria Stuart und das Dämonische in Goethes Egmont, Grillparzer viel geschickter auf Shakespeare und die ihm wohlbekannten spanischen Dichter. Müllner: er habe weder einem unchristlichen, groben Fatalismus das Wort reden, noch ein ekelhaftes Zigeunerweib auf den delphischen Dreifuss erheben, sondern blos das aus blindem Zufall, menschlichen Fehltritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar machen wollen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgültigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen könne; Grillparzer: es sei ihm nicht in den Sinn gekommen in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmache, ein neues System des Fatalismus darzustellen; die Vorstellungsart, welche dem Stücke zu Grunde liege, widerspreche weder dem jüdischen noch dem christlichen Lehrbegriffe; der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen könne, hebe die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Müllner (und das ist ein Differenzpunkt) will, indem er den Personen die Schicksalsideen in den Mund legt, damit blos seiner dichterischen Schwäche zu Hilfe gekommen sein und „mächtige Hebel in Bewegung gesetzt haben, um eine Last zu heben, welche wahrhaft grosse Meister frei und leicht mit der Hand bewegen“; Grillparzer sichert sich ein poetisches Motiv, indem er nach dem Vorgange Shakespeares und Calderons den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten seinen poetischen Zwecken dienstbar macht. Beide aber sagen sich von den ihren Personen in den Mund gelegten Anschauungen gänzlich los: „Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis; so wenig als die zufällige Wahl eines märchenhaften Stoffes einen Beweis gegen die Orthodoxie seiner Kunstansichten abgibt“ sagt Grillparzer und schliesst mit dem Satze: „Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt; und er weiss nicht, mit welchem Rechte man einen Schriftsteller, der ohne Anmassung und ohne Zusammenhang mit irgend einer Partei zum erstenmal im Publikum auftritt. Ungereimt-

heiten zur Last legt, die von Anderen, sei es auch zu seinem Lobe, gesagt werden mögen." Ganz so hatte auch Müllner eine lobende Beurteilung der ersten Aufführung seiner „Schuld" in der Zeitschrift „Thalia" als Beilage zu der Ausgabe des Stückes nur deshalb abdrucken lassen, um sich in den beigefügten Anmerkungen auf die oben angegebene Weise von den Gesinnungen seiner Personen und den Auslegungen seines Beurteilers loszusagen.

Betrachten wir nun zunächst die Aeusserungen der handelnden Personen des Näheren. Von dem Walten eines unerbittlichen Schicksals sind sie alle überzeugt; sie beten zu ihm ohne das Bewusstsein, die Dinge ändern zu können; alle Voraussetzungen und Entwickelungen der Handlung werden dieser „unerbittlich strengen", „finstern", „unerklärbar hohen", „ewigen" Macht („ewige unerforschte Macht" Houwald im „Leuchtturm") zugeschrieben. Sophie in Müllners „29. Februar" sagt:

„O ich fühls, das Unheil waltet
Unversöhnlich über mir!"

und ebenso bewährt sich Borotin's Ueberzeugung im Verlauf des Stückes immer mehr;

„Dass das Schicksal hat beschlossen,
Von der Erde auszustossen
Das Geschlecht der Borotin".

Jaromir ist durch das Schicksal zum Räuber bestimmt worden: er nennt seine Brüder „Stiefsöhne des Geschicks"; Verruchte, die das Schicksal geschlagen hat; er betet bei seinem Eintritte in das väterliche Schloss zu den Göttern des Hauses und wendet sich dann gegen das ihn verfolgende Geschick:

„Unerbittlich strenge Macht,
Ha, nur diese, diese Nacht,
Diese Nacht nur gönne mir,
Harte, und dann steh' ich Dir!" [1])

---

[1]) Einer Anmerkung Schreyvogels zum Beginn des zweiten Aufzuges, wonach Jaromir die ihn verfolgende Erscheinung seinem bösen Geschicke und der Schuld, deren er sich bewusst ist, zuschreiben sollte, hat Grillparzer nicht entsprochen.

Nicht anders Bertha. Jaromirs scheues Wesen, die widersprechenden Gefühle in ihrem Busen geben ihr die Ahnung ein:

„O ich seh' es in der Ferne,
Es verhüllen sich die Sterne,
Es erlischt des Tages Licht,
Der erzürnte Donner spricht,
Und mit schwarzen Eulenschwingen
Fühl' ich es, gehalt'nen Flugs,
Sich um meine Schläfe schlingen.
O ich kenn' dich, finstre Macht,
Ahne, was du mir gebracht.
Muss ich's vor die Seele führen!
O es heisst, es heisst verlieren!"

Sie erbittet sich ein Zeichen vom Schicksal und erhält es sofort:

„Kann mein Flehen dich erreichen,
Unerklärbar hohe Macht,
Die ob diesem Hause wacht,
So gib gnädig mir ein Zeichen,
Einen Leitstern in der Nacht!
Ist es Tod —
(Es fällt ein Schuss)"

Ebenso erscheint der Vatermord Jaromirs sowohl dem Vater wie dem Sohn als Schicksalswalten. Borotin:

Seht, des Schicksals gift'gen Hohn!
Seht, ich habe einen Sohn,
Es erhielt ihn mild am Leben,
Mir den Todesstreich zu geben!" [1])

Und indem er das fatale Requisit, den Dolch, mit welchem der Ahnherr seine treulose Gattin und nun auch Jaromir den Vater ermordet hat, betrachtet, wird ihm neuerdings klar:

„Ich seh' dich, und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht Ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn gethan!

---

[1]) Allerdings erst in der letzten Fassung; ganz anders lautet es früher:

„Diese That, so blutigroth,
Ist nicht sein, sie ist mein eigen,
Sündigend musst' ich ihn zeugen,
Säte Schuld und erndte Tod."

Tiefverhüllte, finstre Mächte
Lenkten seine schwanke Rechte!"

Ebenso, und wie die beigesetzten Parallelstellen zeigen, ganz in Uebereinstimmung mit dem Grafen Oerindur in Müllners „Schuld", lehnt Jaromir die Verantwortung für seine That ab; nicht seinen Vater, seinen Feind, der ihn erschlagen wollte, habe er getötet.

Ahnfrau.

„Ha, gethan! — Hab' ichs gethan?
Kann die That die Schuld beweisen,
Muss der Thäter Mörder sein?
Weil die Hand, das blut'ge Eisen,
Ist drum das Verbrechen mein?
Ja, ich that's, fürwahr! ich that's!
Aber zwischen Stoss und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,
Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schoss
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Los
Ueber kommende Geschlechte.
Ja, der Wille ist der meine,
Doch die That ist dem Geschick,
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Thaten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht —
Ob sie frommen, ob sie töten?
Wer weiss das in seinem Schlaf?
Meinen Wurf will ich vertreten,
Aber das nicht, was er traf!
Dunkle Macht, und du kannst's wagen,

Schuld.

„Thun? Der Mensch thut nichts. Es waltet
Ueber ihm verborgner Rath,
Und er muss, wie dieser schaltet.
Thun? Das nennst du eine That?
Oh, ich bitt' dich, lass das ruhn!
Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert . . . ."

und auch Arnims Bearbeitung von 1811 führt den wandelnden Geist der Mutter Olympias ein, die Ehebrecherin ist und ob ihren Kindern wacht wie Grillparzers Ahnfrau, die wiederum auf die wandelnden Gespenster in Arnims „Gleichen" Einfluss gehabt zu haben scheint. Auch in der erzählenden Dichtung begleitet der Geist des Ahnherrn in E. T. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels" die ganze Handlung. Und ähnliches wenigstens findet sich doch auch bei Müllner. Eine Situation, die in der „Schuld" zweimal vorkommt, erinnert genau an die erste Erscheinung der Ahnfrau, die von dem Grafen mit Bertha verwechselt wird. Valeros, der Vater des von Hugo ermordeten Carlos und seinem Sohne ganz ähnlich, tritt unerwartet und ungekannt ein: Hugo prallt mit dem Rufe „Sein Geist!" entsetzt zurück und vermag die Augen nicht von ihm wegzuwenden. Im vierten Akte wieder ruft Valeros im Hintergrunde: „Otto!" Hugo fährt gewaltig zusammen und springt auf, seine Knie zittern, als er sich nach der Thür wendet: „Ihr seid's?

Valeros. Warum zitterst du?

Hugo. Eure Stimme —! 'swar beinah,
Als ob — Karl — den Namen rufte."

Man wird zugeben, dass durch derlei Kraftstücke die Nerven der Zuschauer auf das Erscheinen der Ahnfrau genügend vorbereitet waren.

An die Stelle des Fluches, welchen in der „Schuld" ein Zigeunerweib über das Geschlecht ausgesprochen hat, tritt hier die Sage von der Ahnfrau [1]), welche, durch die Eltern zu verhasster Ehe gezwungen, vom Gemahl in den Armen ihres

[1]) Die Quelle dieses Motives will Glossy in dem Roman: „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag" gefunden haben, in dem die Verwechslung des Gespenstes mit der Geliebten (sie heisst auch hier Bertha) stattfindet. (Wiener Communalkalender 1891, S. 288.) Man erführe gern Genaueres über diesen wichtigen Punkt. Im Jahr nach dem Erscheinen der „Ahnfrau" sind drei Dichtungen erschienen, die den Titel „Die Ahnfrau" oder gar „Der Fluch der Ahnfrau" führen: vgl. Goedeke III¹ 592. 690. 1172.

Buhlen überrascht und mit dem verhängnisvollen Dolche getötet wird. Auch nach dem Tode wird ihr Ruhe nicht zu Teil: sie muss (wie die Vorrede sagt) ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüssen, die sie „zum Teile“ selbst über ihre Nachkommen gebracht hat.

„Ruhe ward ihr nicht vergönnet,
Wandeln muss sie ohne Rast,
Bis das Haus ist ausgestorben,
Dessen Mutter sie gewesen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet
Von dem Stamm, den sie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht dem Hause,
Sich Gewitter thürmen auf,
Steigt sie aus der dunkeln Klause
An die Oberwelt hinauf.
Da sieht man sie klagend gehen,
Klagend, dass ihr Macht gebricht,
Denn sie kann's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht!“ [1])

Wirklich erfüllt sich das Schicksal an dem Hause: drei Brüder, in deren Mitte der alte Borotin herrlich blühend stand, rafft der Tod vor ihm dahin [2]); sein einziger Sohn hat

[1]) Mit dem letzten Verse ist Müllners „29. Februar“ zu vergleichen, in welchem es als Schuld des alten Horst hingestellt wird, dass er die Heirat seines Sohnes mit seiner aus seinem sündigen Verhältnisse hervorgegangenen Tochter hintanzuhalten und dem Schicksalswalten in die Arme zu greifen suchte:

„Er that Sünd', und ihre Frucht
War es, die den Streich ihm gab,
Weil er frevelnd es versucht,
Einzugreifen in das Rad,
Das die Folgen böser Thaten
Aus der Zukunft finstern Gründen
Ist bestimmet aufzuwinden.“

[2]) Ein hierher gehöriges Motiv, wonach der alte Borotin seinen Sohn Jaromir in Sünden gezeugt haben soll (sein heisses Blut hindert ihn mit der Vollziehung der Ehe auf den Segen des Priesters zu warten), hat Grillparzer später fallen gelassen.

Rufst mir: Vatermörder zu?
Ich schlug den, der mich geschlagen,
Meinen Vater schlugest du!“—

„Meinen Feind wähnt ich zu tödten,[1])
Mehr hab' ich nicht zu vertreten.“

— Ganz gleichbedeutend damit ist es, wenn Jaromir die Hölle für seine That verantwortlich macht;

„Heilen müssen jene Wunden,
Die der Hölle giftger Trug,
Nicht der Sohn dem Vater schlug.“

Auch Graf Hugo in der „Schuld“ sieht überall der Hölle Schlingen liegen: „o sie ist gar schlau, die Hölle“, und Jerta sagt:

„Ja fürwahr, die Hölle bindet
Fest, was einmal sie gefasst.“

Und wie Hugo zu Elviren sagt:

„Als ich dich begann zu lieben,
Hab' der Höll' ich mich verschrieben,“

so beruht im „Yngurd“ die Handlung wirklich auf einer solchen Teufelsverschreibung, indem Yngurd, da der Himmel ihm den Beistand verweigert, geradezu die Hilfe des Teufels anfleht, der ihm zwar zum Siege verhilft, aber ihn ins Verderben zieht. Jaromir giebt freilich einen Augenblick tröstlicheren Gedanken Raum: er denkt daran, dass des Vaters Wunden ja heilen können —

„Nein, in jenen düstern Fernen
Waltet keine blinde Macht,
Ueber Sonnen, über Sternen
Ist ein Vateraug', das wacht.
Keine finstern Mächte raten
Blutig über unsre Thaten,
Sie sind keines Zufalls Spiel;
Nein, ein Gott, ob wir's gleich leugnen,
Führt sie, wenn auch nicht zum eignen,
Immer doch zum guten Ziel.

---

[1]) Noch übereinstimmender mit Müllner lautet dieser Vers in der ersten Fassung:

„Meinen Feind hab ich erschlagen“;

vgl. eine frühere Stelle dieser ersten Fassung, in welcher Jaromir sagt:

„Frei und offen mag ich's sagen,
Meinen Feind hab' ich erschlagen.“

Ja, er hat auch mich geleitet,
Wenn ich gleich die Hand nicht sah; [1])
Der die Schmerzen mir bereitet,
Ist vielleicht in Wonne nah."

Aber damit wird nicht, wie oft am Schlusse der Houwaldischen Dramen, ein versöhnlicherer Glaube an Stelle des dumpfen Schicksalsglaubens gesetzt, sondern es ist blos das wirksame Kunstmittel der tragischen Ironie in Anspruch genommen, unmittelbar vor dem letzten Schlage einen Strahl der Hoffnung aufgehen zu lassen, der aber (Jaromir erblickt die Leiche des Grafen) sofort erlischt. Mit Recht preist die Ahnfrau am Schlusse die ewige Macht, welche alles zu Ende geführt hat.

Man darf ohne Anstoss behaupten, dass in keiner anderen Tragödie das Schicksal eine so grosse Rolle spielt wie in Grillparzers Ahnfrau; und das nicht blos in den Worten der handelnden Personen, sondern auch in sichtbarer Verkörperung. Es erscheint überall als gegenwärtig, wird von den handelnden Personen wie eine unsichtbar sie umgebende Macht angeredet und tritt endlich in Gestalt der Ahnfrau als handelnde Person vor die Augen des Zuschauers. Damit, dass Grillparzer das Gespenst sichtbar auf die Bühne brachte, hat er am meisten Anstoss erregt und ist er am weitesten über Müllner hinausgegangen. Aber auch hier fehlt es nicht an Anknüpfungspunkten. Nicht blos in Shakespeares „Hamlet" und in anderen englischen Dramen der Elisabethanischen Zeit (z. B. in der „Spanischen Tragödie" von Kyd) treten Geister der Vorfahren auf [2]). Im deutschen Ritterdrama kommt dergleichen oft genug vor (Quellen und Forschungen XL 26 f. 29. 36. 159), und Tiecks „Karl von Berneck" führt ja von dem Ritterstück zur Schicksalstragödie hinüber. Schon in Gryphs „Cardenio und Celinde" greift der Geist, der die Gestalt der Geliebten annimmt, wie bei Grillparzer in die Handlung ein;

---

[1]) In der ersten Fassung lautet dieser Vers:
„Selbst als jene That geschah.

[2]) Vgl. R. Fischer, Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie S. 64 f., wo Senecas Agamemnon als Vorbild angenommen wird.

und auch Arnims Bearbeitung von 1811 führt den wandelnden Geist der Mutter Olympias ein, die Ehebrecherin ist und ob ihren Kindern wacht wie Grillparzers Ahnfrau, die wiederum auf die wandelnden Gespenster in Arnims „Gleichen“ Einfluss gehabt zu haben scheint. Auch in der erzählenden Dichtung begleitet der Geist des Ahnherrn in E. T. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ die ganze Handlung. Und ähnliches wenigstens findet sich doch auch bei Müllner. Eine Situation, die in der „Schuld“ zweimal vorkommt, erinnert genau an die erste Erscheinung der Ahnfrau, die von dem Grafen mit Bertha verwechselt wird. Valeros, der Vater des von Hugo ermordeten Carlos und seinem Sohne ganz ähnlich, tritt unerwartet und ungekannt ein: Hugo prallt mit dem Rufe „Sein Geist!“ entsetzt zurück und vermag die Augen nicht von ihm wegzuwenden. Im vierten Akte wieder ruft Valeros im Hintergrunde: „Otto!“ Hugo fährt gewaltig zusammen und springt auf, seine Knie zittern, als er sich nach der Thür wendet: „Ihr seid's?

Valeros. Warum zitterst du?

Hugo. Eure Stimme —! 'swar beinah,
Als ob — Karl — den Namen rufte.“

Man wird zugeben, dass durch derlei Kraftstücke die Nerven der Zuschauer auf das Erscheinen der Ahnfrau genügend vorbereitet waren.

An die Stelle des Fluches, welchen in der „Schuld“ ein Zigeunerweib über das Geschlecht ausgesprochen hat, tritt hier die Sage von der Ahnfrau [1]), welche, durch die Eltern zu verhasster Ehe gezwungen, vom Gemahl in den Armen ihres

---

[1]) Die Quelle dieses Motives will Glossy in dem Roman: „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag“ gefunden haben, in dem die Verwechslung des Gespenstes mit der Geliebten (sie heisst auch hier Bertha) stattfindet. (Wiener Communalkalender 1891, S. 288.) Man erführe gern Genaueres über diesen wichtigen Punkt. Im Jahr nach dem Erscheinen der „Ahnfrau“ sind drei Dichtungen erschienen, die den Titel „Die Ahnfrau“ oder gar „Der Fluch der Ahnfrau“ führen: vgl. Goedeke III[1] 592. 690. 1172.

Buhlen überrascht und mit dem verhängnisvollen Dolche getötet wird. Auch nach dem Tode wird ihr Ruhe nicht zu Teil: sie muss (wie die Vorrede sagt) ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüssen, die sie „zum Teile“ selbst über ihre Nachkommen gebracht hat.

„Ruhe ward ihr nicht vergönnet,
Wandeln muss sie ohne Rast,
Bis das Haus ist ausgestorben,
Dessen Mutter sie gewesen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet
Von dem Stamm, den sie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht dem Hause,
Sich Gewitter thürmen auf,
Steigt sie aus der dunkeln Klause
An die Oberwelt hinauf.
Da sieht man sie klagend gehen,
Klagend, dass ihr Macht gebricht,
Denn sie kann's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht!“ [1])

Wirklich erfüllt sich das Schicksal an dem Hause: drei Brüder, in deren Mitte der alte Borotin herrlich blühend stand, rafft der Tod vor ihm dahin [2]); sein einziger Sohn hat

---

[1]) Mit dem letzten Verse ist Müllners „29. Februar“ zu vergleichen, in welchem es als Schuld des alten Horst hingestellt wird, dass er die Heirat seines Sohnes mit seiner aus seinem sündigen Verhältnisse hervorgegangenen Tochter hintanzuhalten und dem Schicksalswalten in die Arme zu greifen suchte:

„Er that Sünd', und ihre Frucht
War es, die den Streich ihm gab,
Weil er freveInd es versucht,
Einzugreifen in das Rad,
Das die Folgen böser Thaten
Aus der Zukunft finstern Gründen
Ist bestimmet aufzuwinden.“

[2]) Ein hierher gehöriges Motiv, wonach der alte Borotin seinen Sohn Jaromir in Sünden gezeugt haben soll (sein heisses Blut hindert ihn mit der Vollziehung der Ehe auf den Segen des Priesters zu warten), hat Grillparzer später fallen gelassen.

sich mit drei Jahren von der Wärterin verlaufen, und man hält ihn für ertrunken; ein Brief meldet sogleich zu Beginn des Stückes den Tod eines Vetters, welcher ausser dem Grafen als der letzte den Namen Borotin trug und gleichfalls kinderlos war. . . . Aber noch mehr! durch Schreyvogel liess sich Grillparzer bestimmen, die Einwirkung der Ahnfrau auf das Schicksal der Familie noch tiefer zu begründen. „Dieses geschieht“, schrieb der Wiener Dramaturg an den Rand des Manuskripts, „wenn die Nachkommen, ohne es zu wissen, die Kinder ihrer Sünde sind, deren Schuld und Leiden mitanzusehen sie verurteilt ist, bis das sündige Geschlecht ausgerottet, der ungerechte Besitz verlassen, und die geheime Unthat enthüllt, und vollkommen bestraft ist. Diese Grundidee, die der Fabel eine allgemeine tiefere Bedeutung giebt, bestimmt zugleich den Charakter der Ahnfrau und macht das Gespenst zu einer wirklich tragischen Person. Sie warnt vor dem Bösen, und nimmt Teil an den Leiden, die sie nicht hindern kann; sieht in dem Tod ihrer Angehörigen aber nur die Entsühnung des unglücklichen Geschlechts und die Befreiung von dem Hange zum Bösen, den es von ihr angeerbt hat. Auch die Charaktere ihrer Nachkommen werden dadurch affiziert, keiner darf ganz rein, aber auch keiner durchaus böse sein.“ Schreyvogel mochte sich dabei vielleicht erinnern, dass auch in Müllners „Schuld“ das Geschlecht nicht mehr das alte echte ist, sondern dass die Lehen durch ein königliches Diplom auf den unterschobenen Sohn Hugo übergegangen sind. Aber auch den Gedanken, dass die Schuld, „zum Teile“ wenigstens, im Blute liegen und mit demselben vererbt werden kann, fand er bei Müllner angedeutet, wenn es heisst: „Wildes Blut muss blutig büssen“, „der Tod will, wen Sünde zeugte, haben“: oder wenn der aus einer blutschänderischen Verbindung hervorgegangene Sohn im „29. Februar“ sich den Tod von der Hand des Vaters erbittet, weil das in seinen Adern kochende wilde Blut ihn doch nur immer schlimmer machen werde. Ja sogar das Kainsmal tragen die Personen des sündigen Geschlechtes an sich. Kurt, der Sohn des von seinem Vater verfluchten Kuntz in Werners „24. Fe-

bruar", bringt das Kainszeichen schon mit auf die Welt: eine blutigrote Sense (mit einer Sense hatte Kuntz den Vater ermordet) an dem linken Arme. Jerta in Müllners „Schuld" sagt, freilich blos bildlich:

„Und der Lorbeer um die Schläfe
Soll das Kainszeichen decken,
Das auf eurer Stirne glüht!"

Ebenso Borotin, zwar wieder blos im Bilde, indem er sich an die Schuld der Ahnfrau erinnert:

„Seht Ihr jenen blut'gen Punkt[1])
Aus der grauen Väterwelt
Glühendhell herüberblinken?
Seht, vom Vater zu dem Sohne
Und vom Enkel hin zum Enkel
Rollt er wachsend, wallend fort,
Und zuletzt zum Strom geschwollen,
Hin durch wildgesprengte Dämme
Ueber Felder, über Fluren,
Menschendaseins, Menschenglücks
Leicht dahingeschwemmte Spuren,
Wälzt er seine Fluten her,
Uferlos, ein wildes Meer.
Ha, es steigt, es schwillt heran,
Des Gebäudes Fugen krachen,
Sinkend schwankt die Decke droben,
Und ich fühle mich gehoben!"

Bertha aber fühlt den „Punkt" wirklich an der Stirne; sie denkt über das Geschehene nach:

„Aber ach, ein lichter Punkt,
Der hier an der Stirne brennt,
Der verschlingt die wirren Bilder!"

Und Jaromir, als er den alten Borotin getötet:

„Bebend such' ich zu entweichen,
Mit dem blut'gen Kainszeichen
Flammend auf der Mörderstirn."

---

[1]) Ursprünglich ganz ähnlich in der Expositionsszene (vgl. oben S. 397 [2]), wo der Gedanke von der Vererbung des sündigen Blutes ganz deutlich ausgeführt war und auch im Leben des alten Grafen die Schuld zu Tage trat.

In dem angeerbten sündigen Blute selbst liegt also nach der Meinung des Dichters der verstärkte Antrieb zum Bösen: „zum Teile“ wenigstens ist die Ahnfrau selbst Schuld an den Freveln und den Leiden ihres Geschlechtes — aber nur zum Teile, denn Willensfreiheit und moralische Zurechnung sollen dadurch nicht aufgehoben werden. Um auch das hervorzuheben, hat der Dichter nach der von Schreyvogel gewünschten Einschiebung sogleich die Worte folgen lassen:

„Was ist wahr, was ist es nicht?
Lass uns eignen Werthes freuen
Und nur eigne Sünden scheuen.
Lass, wenn in der Ahnen Schaar
Jemals eine Schuld'ge war,
Alle andre Furcht entweichen,
Als die Furcht, ihr je zu gleichen.“

welche in der früheren Fassung ganz anders also lauteten:

„Wahrheit oder nicht! Mein Kind,
Lass, geduldig uns erwarten,
Was des Himmels Rath beschliesst.
Fällt das Loos, lass es uns tragen
Würdevoll, wie wir gelebt,
Und der Tod soll selbst nicht sagen,
Dass ein Zierotin gebebt.“

Schon auf einem Nebenblättchen hatte Grillparzer den frühen Tod des Sohnes als eine Folge des sündigen Blutes (weil die Liebe den Bund seiner Eltern früher als die Kirche gesegnet habe) hinzustellen gesucht; auch dort, was zu beachten ist, findet der Graf den Grund jenes Unfalls nicht auswärts in den Sternen, sondern „in der eignen Thaten Buche“ verzeichnet und flucht sich selbst, indem er dem Schicksal flucht [1]).

Schreyvogels Bemerkung hat uns zugleich auf die Eigenart der Charaktere aufmerksam gemacht. Bei Zacharias Werner vererbt sich das wilde Blut von dem Vater Kunzens

[1]) Ebenso heisst es an einer anderen Stelle der früheren Fassung:

„So stand ich mit ihrer Mutter,
Eh noch jene That geschehn,
Eh ich noch mit eigner Hand
An mein eigen Glück gegriffen.“

auf den Sohn und zeigt sich schon in der Wahl des Handwerks. Kunz ist ein ausgedienter Soldat wie Borotin, der nur noch als alter Krieger kräftigere Züge aufweist:

„Ach, kein Sohn folgt meiner Bahre;
Trauernd wird der Leichenherold
Meines Hauses Wappenschild,
Oft gezeigt im Schlachtgefild,
Und den wohlgebrauchten Degen
Mir nach in die Grube legen“ . . . .
„Kommt, mein Herr, und sagt dem König,
Dass ich, Graf von Borotin,
Kein Genoss der Räuber bin,
Sagt, dass in des Löwen Höhle
Statt des kräftigen, gesunden,
Einen welken Ihr gefunden,
Der gebeugt und hilflos zwar,
(aufgerichtet)
Aber doch noch Löwe war.“

Der Held in Müllners „neunundzwanzigstem Februar“ ist ein Förster: die Blutgier und Grausamkeit des Handwerks wird ebenso wie die wilde Jagdlust des Grafen Hugo in der „Schuld“ betont. Dieser erscheint seiner Geliebten in der Brautnacht als ein wilder Tiger, und „aus Phantasien aufseufzend“ ruft Elvira: „Oh, er ist ein reissend Tier!“ Ganz so auch der Räuber Jaromir, dem (was Schreyvogel „zu stürmisch“ fand) „grad' im Sturme wohl“ ist; er tritt Boleslav mit den Worten entgegen:

„Denn, wenn Einmal nur der Tieger
Erst gesättigt seine Wuth,
Bleibt die Gierde ewig Sieger,
Und sein Innres schreit nach Blut.“

Und zu der Ahnfrau, die er für Bertha hält:

„Du hast mich nur mild gesehn,
Aber wenn die finstre Macht
In der tiefen Brust erwacht
Und erschallen lässt die Stimme,
Ist ein Leu in seinem Grimme
Nur ein Schosshund gegen mich;
Blut schreit's dann in meinem Innern!
Und der Nächste meinem Herzen
Ist der nächste meinem Dolch.“

Um die wilde Sinnesart seines Helden recht ins Licht zu setzen, lässt Müllner durch den Reitknecht Holm die Jagd erzählen: Grillparzer fügte zu demselben Zwecke erst später die Schlachtschilderung des Soldaten ein, der Jaromir an der Spitze seiner Raubgenossen, „heiss von Wut und Rachgier glühend, Blitze aus den Augen sprühend,“ gesehen hat. Die wilde Gier nach Menschenleben, welche Jaromir gegenüber dem Hauptmann verrät[1], steht ganz parallel mit dem Ausbruche des Grafen in der „Schuld“, als ihn Jertas Rat im Kriege gegen die Räuber sein Verbrechen zu sühnen nur zu wilderer Mordlust entflammt. Schon im äussern verraten diese Personen ihr wildbewegtes Innere; leichenblass und fieberhaft gehen sie durch das ganze Stück, und die einzige Erleichterung und Befreiung fühlen sie, wenn das schwerlastende Geheimnis enthüllt ist. Hier werden die Uebereinstimmungen wieder engere; die mit gleichen Buchstaben versehenen Verse entsprechen sich:

Jaromir.

„Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen,
Den die Wolke lang getragen,
Und ich atme wieder frei;
Fühl ich gleich, es hat getroffen,[a]
Ist vernichtet gleich mein Hoffen,
Doch ist's gut, dass es vorbei.[b]
Jene Binde musste reissen,
Und verschwinden jener Schein;
Soll ich zittern, das zu heissen,
Was ich nicht gebebt, zu sein?
Nun braucht's nicht mehr, zu betrügen,
Fahret wohl, ihr feigen Lügen,

Jerta.

„Oh! dass ich den Gräul enthüllte!

Hugo.

Das, und das allein, ist gut! [b]
Seht, was ich — und ich nur, wusste, [c]
Und mit Angst bewahren musste,
Dass die traurige Geschichte,
Fremdes Glück nicht mit vernichte,
Wie ein schleichend Feuer, füllte
Meine immer bange Brust,
Wie ein fest verschlossnes Haus,
Mit Gefahr und Unruh aus.
Flut und Glut war wechselnd Meister,

[1]) Auch diese Stelle, welche in der ersten Fassung freilich ganz unvermittelt in den Dialog sprang, bezeichnete Schreyvogel als zu „stürmisch“ und verlangte eine künstlichere Vorbereitung und Verflechtung in den Dialog, welche auch erzielt wurde. Ueberhaupt kam ihm der fieberhafte Wahnsinn in der Rolle des Jaromir zu oft vor und er wollte mehr Absicht und Bestimmtheit in sein Betragen gebracht sehen.

Ihr war't niemals meine Wahl:
Dass ich es im Innern wusste[c]
Und es ihr verschweigen musste,
Das war meine gift'ge Qual.
Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen,
Das Gewitter ist vorbei;
Frei kann ich nun wieder sagen,
Was ich auf der Brust getragen,
Und ich atme wieder frei." [d]

Und des Lebens scheue Geister,
Rangen zwischen Qual und Lust;
Und die Brust, wo Flammen wühlen,
Will in Lust und Qual sich kühlen,
Und der Herr, gleich seinen Rüden,
Sucht im Schweiss des Wildes Frieden. —
(Nach einem freien Athemzuge[d])
Nun ists gut![b] Die Flamme brach
Mit dem Worte, das ich sprach,
An das Tageslicht heraus. —
Nun ists Friede! Ausgebrannt,[a]
Aber ruhig, steht das Haus"[1]).

---

[1]) Hier sei noch eine andere Parallele zu der Rede Jaromirs im zweiten Akte aus Macbeth III. 4 eingereiht:

Jaromir.

Ei bei Gott, ich bin ein Mann!
Ich vermag, was einer kann.
Stellt den Teufel mir entgegen,
Und zählt an der Pulse Schlägen,
Ob die Furcht mein Herz bewegt!
Doch allein soll er mir kommen,
Grad, als grader Feind. Er werbe
Nicht in meiner Phantasie,
Nicht in meinem heissen Hirn,
Nicht in meiner eignen Brust
Helfershelfer wider mich!
Komm' er dann als mächt'ger Riese,
Stahl vom Haupte bis zum Fuss,
Mit der Finsternis Gewalt,
Von der Hölle Gluth umstrahlt;
Ich will lachen seinem Wüten
Und ihm kühn die Stirne bieten.
Oder komm' als grimmer Leu,
Will ihm stehen ohne Scheu,
Auge ihm ins Auge tauchen,
Zähne gegen Zähne brauchen,
Gleich auf gleich! Allein, er übe
Nicht die feinste Kunst der Hölle,
Schlau und tückevoll, und stelle
Nicht mich selber gegen mich!

Macbeth.

What man dare, I dare:
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Approach thou like the rugged Russian bear,
The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;
Take any shape but that, and my firm nerves
Shall never tremble; or, be alive again,
And dare me to the desert with thy sword;
If trembling I inhibit thee, protest me
The baby of a girl. Hence, horrible shadow!
Unreal mockery, hence! — Why, so; — being gone,
I am a man again.

Auch zu den übrigen, weniger ausgeführten Charakteren der Ahnfrau finden wir in den früheren Schicksalstragödien leicht die Vorbilder. Selbst Bertha ist wenig individualisiert: sie ist das durch das Bewusstsein eines unvermeidlichen Verhängnisses geängstigte, bangende und zagende, dabei dem Geliebten unabwendbar hingegebene Weib, wie Sophie im „29. Februar“ und Elvira in der „Schuld“:

„Soll ich für den Vater beben,
Fürchten was dem Trauten droht?
Hab' doch nur dies eine Leben,
Warum zweifach mir den Tod?
— — — — — — - - — — —
Wie bezähm' ich diese Angst,
Wie bezähm' ich dieses Bangen,
Das mir schwül, wie Wetterwolken,
Auf der schweren Brust sich lagert.“

Eine andere Parallele zu Macbeth findet sich nur in einer früheren Fassung. Dort sagt Jaromir:

„Wer doch nur ein Mittel wüsste
Das Gedächtnis rein zu glätten („waschen“ zuerst)
Diesen trügerischen Spiegel
Der mich sinnverwirrend äfft“.

Vgl. dazu Macbeth V 3 zu dem Arzt:

„Canst thou not minister to a mind diseas'd,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And with some sweet oblivious antidote
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff,
Which weighs upon the heart?“

eine Stelle, welche auch Müllner in der „Schuld“ nachahmt:

„Arzt? Die Krankheit weiss von keinem
Arzt! Auswendig kann der Mensch
Alles lernen, was er will,
Mosis Bücher, die Propheten,
Und die ganze heil'ge Schrift;
Aber, was er weiss, vergessen
Wär' es Eine Sylbe nur,
Das ist nicht in seiner Macht,
Und kein Arzt kann das Gedächtnis
Reinigen von seinem Aussatz.“

Aber freilich, es macht sich eine edlere Passivität[1]) in ihr geltend als bei den Müllnerischen Frauengestalten: in der Melitta und Hero hat diese dann ihren vollendeten, von allem sentimentalen Rührwerke, welches der etwas weinerlichen Bertha noch anhaftet, befreiten Ausdruck gefunden.

Von den Nebenpersonen tritt der Hauptmann an die Stelle des Unbekannten, dessen Eintritt in dem typischen Schicksalsdrama die Enthüllung herbeiführt. Dieser Unbekannte bildet in der Charakteristik der Schicksalstragödie den schwächsten Punkt: man erkennt an dem Mangel individueller Züge ganz deutlich, dass er für den Dichter ein blosser Hebel, eine Maschinerie ist, welche die Handlung in Gang bringen soll. Grillparzer, der die kriminelle Inquisition, wie sie Müllner liebt, durchaus vermeidet, hat es doch vorgezogen, die Häscher auf die Bühne zu bringen: er durfte es wagen, denn er versteht das Anstössige zu vermeiden. Die Häscher sind zunächst Soldaten: es galt nicht einfache Gefangennahme der eingeständigen Verbrecher, sondern einen Kampf auf Tod und Leben mit den Räubern, wobei sich beide Teile heldenmütig hervorthun. Ist so dem Amte selbst das Gehässige abgestreift, so ist Grillparzer weiter noch bemüht, in dem Hauptmann die Person vor dem Amte hervorzuheben[2]). Schon die höfliche Anrede beim Eintreten empfiehlt den Hauptmann, und der alte Borotin antwortet in demselben Tone:

„Wer des Königs Farben trägt,
Dem ist stets mein Haus geöffnet,
Euch, mein Herr, auch ohne sie.“

Er ist aber weiter auch (allerdings erst in der letzten

[1]) Schreyvogel fand Bertha besonders in der grossen Szene des dritten Aktes allzu leidend; „sie kann den Entschluss, mit ihm zu gehen und ihren Vater zu verlassen, nur haben, wenn die Leidenschaft übermächtig in ihr geworden ist; dazu ist aber nöthig, dass sie sich mehr ausspricht“ Aber Grillparzer hat seine Bitte um mehr Wechselwirkung im Dialoge unerfüllt gelassen. Ebenso fand sie Schreyvogel im vierten Akte zu müssig.

[2]) Schreyvogel macht die Bemerkung: „Der Hauptmann muss einen bestimmten Charakter erhalten; dann werden sich die Auftritte mit ihm besser und leichter machen.“

Fassung) bemüht, dem Hauptmann ein persönliches Motiv seines energischen Einschreitens an die Hand zu geben: wir erfahren, dass Räuber auch sein Stammschloss überfallen und gebrandschatzt haben, und dass er ihnen glühende Rache geschworen hat. Dasselbe ist auch bei dem Räuber Boleslav der Fall. Auch er übernimmt ein Stück von der Rolle, welche in der einaktigen Schicksalstragödie dem Unbekannten zufällt: das Einschreiten des Hauptmanns führt zur Entdeckung des Räubers Jaromir, Boleslavs Erzählung zum Wiederfinden des Sohnes. Aber während bei Müllner und andern die schuldbeladenen Personen und der Unbekannte sich gegenseitig ihre geheimen Frevel und Verbrechen in einem ganz unmotivierten Gespräche an die Nase binden, setzt Grillparzer auch hier stärkere Motive in Bewegung. Der Räuber Boleslav hofft, sich selber das Leben zu retten, indem er dem alten Borotin seinen Sohn Jaromir wieder zurückgiebt. Der Kastellan Günther (ursprünglich: „Peter, des Grafen Diener") entspricht dem Kammerdiener Kolbert in der „Schuld", zu welchem Jerta sagt: „Ihr wart stets Unsres Hauses treuer Diener!"; charakteristische Züge treten in beiden Dienern wenig hervor. Dass der Soldat (welcher in der früheren Fassung den an den Helden des „24. Februar" von Werner erinnernden Namen Kurt führt) mit seiner übrigens erst später eingefügten Erzählung dem Reitknecht Holm in der „Schuld" zur Seite steht, habe ich schon gesagt; wie dieser kann er (um Müllners Anweisung zu wiederholen) „vernünftiger Weise von keinem Theaterdomestiken" gespielt werden. Hier sei auch im Vorübergehen auf den Wechsel des Kostüms aufmerksam gemacht, welcher sich bei dem Dichter, während die Hand auf dem Manuskript lag, vollzog. Ein ähnliches findet sich ja auch in den beiden ersten aufeinander folgenden Schicksalstragödien Müllners: die erste („29. Februar") spielt in der Gegenwart (das Jahr 1812 erschien Müllners astronomischen Berechnungen als das passendste, und diese Jahreszahl sollte über den Kalender an der Thür geschrieben werden) und in deutschen Verhältnissen, welche wie Werners „24. Februar" schon durch die in Aufnahme gekommenen kerndeutschen

Namen angezeigt werden; in der „Schuld“ dagegen verlegt Müllner die Handlung an die Nordseeküste der skandinavischen Halbinsel und der Gegensatz des kalten und stürmischen Nordens mit dem sonnigen und warmen Süden, in welchen die Prämissen verlegt werden, zieht sich durch das ganze Stück, dessen Handlung der Zeit nach unbestimmt bleibt.

Noch näher und inniger schliesst sich die „Ahnfrau“, was die Motive betrifft, an die Schicksalstragödie an. Die Verbindung eines Parricida mit dem Jncest ist der typische Inhalt aller Müllnerischen Dramen: diese beiden Elemente werden, mit anderen versetzt, auf die seltsamste Weise permutiert. Die Geschwisterliebe hatte Schiller in der Braut von Messina in den Mittelpunkt des Schicksals gestellt; in Müllners „29. Februar“ tritt sie als vollzogene Blutschande in ihrer krassesten Form hervor, und die Blutliebe wird auch in Müllners „Yngurd“ berührt. Ueberhaupt aber hat die Liebe in allen Schicksalsdramen einen wilden, verbrecherischen Charakter: sie erscheint als eine Verirrung des ererbten sündigen Blutes[1]) oder als frevelhafte Gier, welche den Geliebten zur Geliebten zieht. Wechselseitige Glut treibt Hugo und Elvira in der „Schuld“ zu einander: ihre Leidenschaft vergleicht Elvira selbst dem Zusammenschlagen zweier Flammen, welche aber niemals Eins werden können, der unnatürlichen Berührung der Pole, welche nach dem Kusse um so heftiger wieder aus einander schnellen. Ganz denselben Charakter hat die Liebe in der „Ahnfrau“. Jaromir und Bertha werden sofort bei der ersten Begegnung unwiderstehlich zu einander gezogen[2]).

---

[1]) In einer früheren Fassung der Ahnfrau sagt der alte Borotin prophetisch zu Bertha:

> „Mädchen, Mädchen, hüthe Dich,
> Denn auch Du im eignen Busen,
> In des Herzens warmem Blute
> Trägst Du einen Widersacher,
> Der wol einst sich wirksam weist,
> Deines Stammes dunklen Geist!“

[2]) „Zu wenig mädchenhafte Scheu“ bemerkt Schreyvogel zu dem Schlusse der Erzählung Berthas, durch welche der Zuschauer von dieser ersten Begegnung erfährt; aber Grillparzer änderte nicht.

Jaromir.

Ich soll fort? Ich kann nicht, kann nicht!
Wie ich Dich so schön, so reizend
Vor den trunknen Augen sehe,
Reisst es mich in deine Nähe![1])
Ha, ich fühle, es wird Tag
In der Brust geheimsten Tiefen,
Und Gefühle, die noch schliefen,
Schütteln sich und werden wach. —
Kannst du mich so leiden sehn?
Soll ich hier vor dir vergehn?
Lass dich rühren meinen Jammer,
Lass mich ein in deine Kammer![1])
Hat die Liebe je verwehrt,
Was die Liebe heiss begehrt?"

Ebenso sagt der alte Borotin, indem er auf Bertha hinüberblickt, welche Jaromir die Schärpe um die Hand bindet[2]).

„Wie sie glüht,
Wie es sie hinüberzieht!
Aller Widerstand genommen,
Und im Strudel fort geschwommen."

Die Geliebte fühlt sich in der Nähe des Geliebten beängstigt und unruhvoll; es stösst sie etwas von ihm zurück, aber sie vermag nicht abzulassen und wird nur um so heftiger wieder angezogen. Man vergleiche folgende Parallele zwischen der „Ahnfrau" und der „Schuld":

Bertha.	Elvire.
Seit sein Arm mich hat umwunden,	Ja, ein fürchterlicher Traum
Seit ich fühlte seinen Kuss,	Meiner ersten sel'gen Nacht
Ist das Feenland verschwunden,	Wiederholt sich meiner Seele.
Und auf Dornen tritt mein Fuss:	Hugo wähnt' ich zu umfassen,
Dornen, die zwar Rosen schmücken,	Und — ein Tiger sah mich an,
Aber Dornen, Dornen doch,	Ich vermocht' ihn nicht zu lassen,
In dem glühendsten Entzücken	Und — indem ich es erzähle,
Fühl' ich ihren Stachel noch.	Fasst es mich wie Fieberwahn —

[1]) Auch diese von Schreyvogel angestrichenen Stellen hat Grillparzer nicht geändert, dagegen an einer späteren Stelle „und küsst also ein Phantom" auf die Bemerkung „zu unweiblich" in „und blickt also ein Phantom."

[2]) Die unmittelbar vorhergehenden Verse sollte Bertha nach einer Angabe der früheren Fassung „mit beinahe üppigem Ausdruck" sagen.

Sehnend wünsch' ich seine Nähe,
Und er kommt; wie jauchzt die Braut!
Doch wie ich ins Aug' ihm sehe [1]),
Werden innre Stimmen laut,
Tief im Busen scheint's zu sprechen,
Wenn mein Blick in seinem ruht:
Deine Liebe ist Verbrechen,
Gottverhasst ist diese Glut.
Jenes dumpfe, trübe Brüten,
Seines Auges starrer Blick
Scheint Entfernung zu gebieten,
Und ich bebe bang zurück;
Doch will ich mich ihm entziehen,
Trifft sein Blick mich weich und warm,
Mit dem Willen, zu entfliehen,
Flieh' ich nur in seinen Arm;
Und wie der Charybde Tosen
Erst von sich stösst Schiff und Mann,
Dann verschlingt die Rettungslosen,
Stösst er ab und zieht er an.
Wer mag mir das Rätsel lösen?
Ist es gut, warum so bang?
Ach, und führet es zum Bösen,
Woher dieser Himmelsdrang?
Küsst' ihm Klau' und blut'gen Zahn;
Er —

Jerta.

Erhitzten Blutes Bilder!

Elvire.

Oh! zu wahr, zu ähnlich nur!
Sagt es selbst, wird Oerindur
Täglich kühner nicht und wilder?
Schaudernd, will er mich umfassen,
Stürz' ich mich an seine Brust.
's ist ein Tiger, den Du hassen,
Oder für ihn glühen musst!
Wenn er sanft sich an mich lehnet,
Wenn er seufzet und sich sehnet,
Wenn sein Auge Küsse heischet,
Blitzt's oft furchtbar drin empor.
Es durchzuckt mich, wie ein Strahl,
Und der Gatte meiner Wahl
Kommt mir wie ein Raubthier vor,
Das mich liebt und mich zerfleischet.
Jungfrau! Mag Euch Gott behüten
Vor dem innerlichen Wüthen,
Das mich von und zu ihm reisst!"

Und wie Walther im „29. Februar", nachdem er das Geheimnis erfahren hat und weiss, dass seine Gattin seine Schwester ist, nicht von ihr lassen will, so sagt Jaromir:

„Und wenn sie, sie, die ich liebe,
Liebe? — Nein, die ich begehre,
Wenn sie meine Schwester wäre,
Woher diese heisse Gier,

[1]) Man vergleiche ferner die folgenden Verse aus einer früheren Fassung derselben Stelle mit der „Schuld":

Bertha.

Doch wie ich ins Aug ihm sehe,
Fasst's mich schmerzlich an, mir graut.
Nicht blos wärmen diese Flammen,
Nein sie schlagen fürchterlich
Allverzehrend hoch zusammen
Ueber ihn und über mich.

Elvire.

Zwischen uns steht Otto wie
Eine Mauer zwischen Flammen;
Ueber Otto schlagen sie
Hochauflodernd, wild zusammen;
Aber — eine wird es nie.

Die mich flammend treibt zu ihr?
Schwester! Schwester! toller Wahn!
Zieht es so den Bruder an?
Wenn uns Hymens Fackeln blinken [1]),
Wir uns in die Arme sinken
In des Brautbetts Bindeglut,
Dann erst nenn' ich sie mein Blut.

— — — — — — — — — — — — —

Sie muss ich, ja sie besitzen,
Mag der Himmel Rache blitzen,
Mag die Hölle Flammen sprühn
Und mit Schrecken sie umziehn.
Wie der tolle Wahn sie heisse,
Weib und Gattin heisst sie hier,
Und durch tausend Donner reisse
Ich die Teure her zu mir."

Er findet statt Bertha die Ahnfrau und stürmt, selbst nachdem diese sich genannt hat, auf sie los:

„Das sind meiner Bertha Wangen,
Das ist meiner Bertha Brust!
Du musst mit! Hier stürmt Verlangen,
Und von dorther winkt die Lust." [2])

---

[1]) Noch stärker lauteten dieser und die folgenden Verse in der früheren Fassung:

„Denn wenn wir im brünst'gen Ringen
Schlangenähnlich uns umwinden,
In des Brautbetts geiler Gluth . . ."

[2]) Noch stärker in der ersten Fassung:

„Du musst mit, und eher stiesse
Ich ihm auch zum zweitenmal
In die Brust den kalten Stahl,
Weib, eh' ich zurück dich liesse.
Nein, ich kehre nicht zurück.
Ist mir alles Glück verschlossen,
So sei wenigstens genossen
Doch der Liebe volles Glück.

Ahnfrau.

Kehr zurück!

Jaromir.

Nein, sag ich, nein!
Sieh mich noch so strenge an,

Sie zeigt ihm Berthas Leiche, aber Jaromir lässt nicht ab und mit den Worten:

> „All umsonst! ich lass' dich nicht!
> Das ist Bertha's Angesicht,
> Und bei dem ist meine Stelle!“

stürzt er in die Umarmung des Gespenstes[1]).

Der Vatermord selbst findet sich nun freilich in den Müllner'schen Stücken nicht. Nur eine Andeutung davon begegnet in der „Schuld“, indem Valeros für seinen gemordeten Sohn Carlos an Hugo Rache nehmen und ihn mit dem Vater zu kämpfen zwingen will. Häufig aber ist die Umkehrung: in Werners und Müllners Februarstücken tötet der Vater den Sohn. Aber Vatermord, Sohnesmord, Brudermord, welche man unter dem lateinischen Worte Parricida zusammenfasst, liegen in derselben Linie; und wenn sich Müllner in Bezug auf den (bei ihm besonders beliebten) Brudermord auf

---

> Glaubst so schnell sei es gethan,
> Dass hier diese Flamme schwindet,
> Weil sie schnell sich. einst entzündet,
> Was hier lodert glühend heiss,
> Das dämpft keines Blickes Eis.
>
> Ahnfrau.
>
> Kehr zurück!
>
> Jaromir.
>
> Komm her zu mir!
> Lass mit einem heissen Kuss
> Dir die lieben Lippen schliessen.
> Mädchen, komm lass uns geniessen!
> (früher: „Lass uns leben und geniessen“)
> Nichts ist wahr als der Genuss,
> Tolles Schwätzen, wüst Getümmel
> Mag auch schreyen neben mir,
> Hier auf Erden ist der Himmel,
> Ist doch auch die Hölle hier.
> Wer fragt nach der Seele Mängel,
> Sicher ist mir nur der Leib.
> Sieh, verschwunden ist der Engel
> Und ich sehe nur das Weib.

[1]) In der früheren Fassung drückt ihn dieses an sich.

die antike Sage von Eteokles und Polynices bezieht, welche bis auf seine Tage wiederholt bearbeitet worden sei, wenn Tieck in seiner Schicksalstragödie „Karl von Berneck“ einen modernen Orest darstellen wollte, so lag für Grillparzer der moderne Oedipus ebenfalls nicht weit ab. Hervorzuheben ist dabei nur, dass Jaromir den Grafen nicht in persönlicher Feindschaft und aus Hass, sondern im Drang der Umstände und durch Zufall tötet: Tieck hat früher und Müllner später auch den Brudermord sogar aus Bruderliebe hervorgehen lassen.

Die Motive, die Grillparzer in zweiter Linie verwendet, sind gleichfalls nicht originell und auch nicht sonderlich gewählt. Dass Jaromir (scheinbar wenigstens) als Lebensretter der Geliebten erscheint und auf diese Weise ihre Liebe gewinnt, erinnert an Kotzebue und will sich mit dem Charakter dieser auf dem Zug des Blutes beruhenden Leidenschaft wenig vertragen[1]). Jaromir gilt für ertrunken: das Sündenkind in Müllners „29. Februar“ ist wirklich ertrunken und hier wie in der „Ahnfrau“ sieht man darin eine Folge des auf dem Hause lastenden Fluches. Der Sohn des fluchbeladenen Paares wird in Werners „24. Februar“ früh in die Welt hinausgetrieben, in welcher er unstät umherirrt: auch Jaromir verliert sich (eine Folge des Fluches) früh aus dem Elternhause. Durch Vertauschung der Kinder (ein gleichzeitig in Wolffs „Preciosa“ benutztes Motiv) hatte Müllner den glücklichen Ausgang in der Bühnenbearbeitung seines „29. Februar“ hergestellt und in der „Schuld“ muss dasselbe Motiv die ganze Handlung tragen: davon ist der Kindesraub durch den Räuber Boleslav in der „Ahnfrau“ nicht weit abgelegen.

In der Ausführung zeigt sich, wie es naturgemäss ist, Grillparzers Talent am selbständigsten. Von dem Schema des Enthüllungsstückes, wie es in der einaktigen Schicksals-

[1]) Die starke Betonung dieses Motivs in einer der folgenden Reden des Grafen hat Grillparzer mit Recht in einer früheren Fassung gestrichen. Den Liebhaber als Lebensretter einzuführen, hatte Grillparzer von Kotzebue gelernt und in den Jugendarbeiten mit Zähigkeit daran festgehalten: Bianca von Castilien; Schreibfeder; Lucretia Creinwill; Ahnfrau.

tragödie zu erkennen ist, und wie ich es in der oben zitierten Schrift auch an den mehraktigen Dramen Müllners nachzuweisen versucht habe, weicht die „Ahnfrau“, trotzdem auch sie die Handlung in einer peinlich langen Nacht stetig zu Ende führt und sich nur einen Dekorationswechsel erlaubt, noch immer beträchtlich ab. Sie hat schon dadurch mehr dramatischen Gehalt, dass weder der Incest noch der Parricida zu den Voraussetzungen gehören, welche sich im Laufe des Stückes enthüllen; sondern dass sie mit zu der im Verlaufe des Stückes sich entwickelnden Handlung gehören. Jaromir wird (wie später der Maler Lenz in Houwalds „Bild“) nach zwei Seiten hin erkannt: erstens als Räuber und zweitens als Sohn des Borotin. Damit ist die Enthüllung gegeben; aber nicht die Enthüllung vergangener Verbrechen, sondern solcher, die wir im Laufe der Darstellung selbst miterlebt haben und noch miterleben sollen. Neben der seelischen Vertiefung, in welcher Grillparzer seinen Vorgängern unendlich überlegen ist, ist das wohl das bedeutendste Moment, durch welches sich Grillparzer von Müllner unterscheidet, mit dem er im ersten Manuskript auch die vier Akte (vgl. die „Schuld“) gemeinsam hatte. Aber ganz ohne Reminiszenzen an das Schicksalsdrama ist auch die Ausführung nicht. Wie Müllner in der „Schuld“, führt uns auch Grillparzer zu Beginn der Handlung in eine matt vom Kerzenlichte erhellte Halle; das fatale Requisit, ein verrosteter Dolch, hängt in seiner Scheide an einer Kulisse des Vordergrundes[1]). Die Gegend ist abgelegen: es wird später von eben sich nahenden Wanderern geredet. Später Winterabend, wie überall sonst; eine grause Nacht („Denn 's wird eine grause Nacht“ in Houwalds „Leuchtturm“), „kalt und dunkel wie das Grab“ nennt sie Bertha. „Losgerissne Winde wimmern durch die Luft, gleich Nachtgespenstern.“

[1]) Der dies fatalis fehlt bei Grillparzer in der letzten Fassung. Aber in einer früheren war er deutlich genug angegeben. Es sei, sollte Günther sagen, heute so ein Tag, wie der unglückliche Hochzeitstag des alten Borotin; die Ahnfrau sei damals und bei dem vermeintlichen Tode des Sohnes erschienen, wie heute dem Grafen.

Im Kontrast zu der Finsternis der Nacht wird der Schnee hervorgehoben, der auch sonst in keiner Schicksalstragödie fehlt:

„Schnee so weit das Auge trägt,
Auf den Hügeln, auf den Bergen,
Auf den Bäumen, auf den Feldern;
Wie ein Toter liegt die Erde
In des Winters Leichentuch;
Und der Himmel, sternelos,
Starrt aus leeren Augenhöhlen
In das ungeheure Grab
Schwarz herab!"

Durch das unmittelbar darauffolgende Kontrastbild des kommenden holden Mais,

„Wo das Feld sich kleidet neu,
Wo die Lüfte sanfter wehen,
Und die Blumen auferstehen" u. s. w.

tritt das düstere Bild der Gegenwart nur um so greller hervor. Auch hier finden wir nur die nächstverwandten Personen, vereinsamt und abgeschlossen, den Grafen verstimmt. Wir sollen das Leben selbst kennen lernen, welches der Graf seinem zukünftigen Eidam im zweiten Akte mit den Worten schildert:

„Sieh uns nur einmal beisammen
In der weiten, öden Halle,
An dem freudelosen Tische;
Wie sich da die Stunden dehnen,
Das Gespräch in Pausen stockt,
Bei dem leisesten Geräusche
Jedes rasch zusammenfährt" u. s. w. [1])

Mittels eines geschickten Kunstgriffes nehmen die Schicksalstragöden sofort bei Beginn des Stückes die erhöhte Teilnahme in Anspruch: es wird jemand erwartet oder vermisst, — der nachher ganz wohl und unversehrt zurückkehrt. Die dadurch erregte Spannung weiss der Dichter aber geschickt

[1]) So wiederholt auch Kuntz in Werners „24. Februar" auf Kurts Anrede, dass der Wandrer beim traulichen Camin, beim herzlichen Gespräch leicht die Mühen der Reise vergesse, ironisch die Worte: „Herzlich Gespräch? — Recht gern —."

zu seinen eigentlichen Zwecken zu benutzen. Aehnlich auch Grillparzer: wir finden den alten Borotin, einen Brief in der Hand, dessen Inhalt uns vorläufig nicht mitgeteilt wird, unmutig und über den bevorstehenden Untergang seines Hauses bekümmert. Erst hinterher erfahren wir — was uns am Beginne ziemlich gleichgültig bleiben würde —, dass ein Vetter des Hauses kinderlos gestorben ist. Kurz, die ganze Einleitungsszene, die Accorde welche Bertha auf der Harfe anschlägt (wir erinnern uns sogleich an den Anfang der „Schuld") [1]) nicht ausgenommen, ist getreu nach Müllners Muster, aber mit unvergleichlich grösserer Begabung ausgeführt. Auch die Erscheinung der Ahnfrau, bei deren Eintritt ein Windstoss durch das Gemach streicht und der Sturm von aussen heult, erinnert mit den szenischen Angaben, welche sich im ersten Manuskripte noch nicht finden, an diesen. Die Uhr, welche bei Müllner an der Wand nie fehlen darf und auch in der „Schuld" die verhängnisvolle Stunde ankündigt, schlägt acht; beim letzten Schlage verlöschen die Lichter, wie auch sonst in den aufregendsten Momenten der Schicksalsdramen. Von dem Grabesschauder und Leichenduft, welcher auch die „Ahnfrau" durchzieht, abgesehen, verschwinden in den späteren Teilen die allgemeinen Anknüpfungspunkte und höchstens einige besondere Anklänge an Müllners „Schuld" lassen sich erkennen. Die kontrastierende Vorstellung der vor den Augen des Zuschauers sich ereignenden Gräuel und Verbrechen mit der Sehnsucht nach einem friedlichen, ruhigen, schuldbefreiten Leben wird in der „Ahnfrau" durch die Schilderung des Gütchens am Rhein, nach welchem Jaromir mit Bertha entfliehen will, erreicht; in Müllners „Schuld" steht ebenso der heitere, sonnige Süden dem schwerlastenden, trüben Norden, in welchem die Handlung vorgeht, gegenüber.

---

[1]) In einer früheren Gestalt war die Aehnlichkeit noch eine grössere. Dort sollte sich an das Einschlafen des alten Borotin im ersten Akte nicht der jetzige jubelnde Monolog Berthas, sondern der Monolog des zweiten Aktes mit seinen trüben Ahnungen und finstern Prophezeiungen anschliessen: ein solcher klagender Monolog der Frau zu Beginn des Stückes ist bei Werner und Müllner typisch.

Jaromir will seine Bertha um Mitternacht zur Flucht abholen: in feierlichen Strophen schildert er den Ort ihres Zusammentreffens, welcher dann auch in der letzten Szene den schaurigen Schauplatz der Handlung bildet:

„Im Gewölbe, wo in Reihen
Deiner Väter Särge stehn,
Führt ein Fenster nach dem Freien,
Dort, mein Kind, sollst Du mich sehn.

Und schnell eil' ich, wenn das Zeichen
Von der lieben Hand erschallt,
Schnell dahin, wo unter Leichen
Mir dies liebe Leben wallt.

Dort, an deiner Väter Särgen,
Die Verdacht und Argwohn fliehn,
Soll die Liebe sich verbergen,
Und dann schnell ins Weite hin."

So erinnert Hugo in der „Schuld" seine Geliebte an den Jahrestag, an welchem er Carlos erschossen hat, während gleichzeitig die Kerzen erlöschen und das Zimmer immer finsterer wird:

„Weisst Du noch? In der Kapelle —
Wie wir da uns heimlich sprachen,
Auf den Särgen Deiner Väter?"

Jaromir erzählt, wie er den Vater, Hugo in der „Schuld", wie er den Bruder gemordet; beide mit Hervorhebung dessen, was in ihrem Innern vorging und sie unwiderstehlich zur That trieb:

Jaromir.
„Als ich fliehend in den Gang,
Der Verfolger nach mir sprang,
Schon sein Athem mir im Nacken,
Jetzt mich seine Hände packen,
Da rief's warnend tief in mir:
Deine Waffen wirf von dir,
Und dich hin zu seinen Füssen,
Süss ist's durch den Tod zu büssen!
Aber rasch, mit neuer Glut,
Flammt empor die Räuberwut,
Und ruft ungestüm nach Blut.
Vor den Augen seh' ich's flirren,

Hugo.
„Karlos glühend ein Verbrechen,
Das ich nicht beging, zu rächen,
Dachte gegen mich auf Mord.
Diese sandt' ein warnend Wort
Heimlich mir —

Elvire.
O Gott! — es war
Meine Angst nur vor Gefahr!
Erste Wuth nur —

Hugo.
Nein, fürwahr!
Ihn zu sühnen, zog ich aus —

Hör' es um die Ohren schwirren,
Geister, bleich wie Mondenglanz,
Wirbeln sich im Ringeltanz,
Und der Dolch in meiner Hand
Glühet, wie ein Höllenbrand!
Rette, ruft es, rette dich!
Und blind stoss ich hinter mich.
Ha, es traf! Ein wimmernd Ach
Folgt dem raschen Stosse nach."

Spottend lud er mich, mit Schmaus
Seiner Hochzeit Jahresfeier
Nächstens bei ihm zu begehen! —
Kennt Ihr Eifersucht? — Ihr Feuer
Trieb mich in den Wald hinaus!
Und am Baum sah ich ihn stehen
Neben dem beschäumten Ross,
Und dem Wild, das er erlegte,
Und das zuckend noch sich regte.
Und das tödtliche Geschoss
War in meiner Hand, sein Leben
In der Kugel Macht gegeben!
Einen Finger durft' ich rühren
Um — Elviren heimzuführen. —
Seht! — da blitzt' es auf vom Schloss,
Und das Blei flog aus dem Rohr —
Und — ein Schrei schlug an mein Ohr" —

Noch mehr erinnert die Schilderung, welche Jaromir von dem aufgebahrten Grafen entwirft, an die ähnliche in der „Schuld":

Jaromir.

„Starr und dumpf in wüstem Graus,
Lag das weite Gotteshaus,
Seine leichenblassen Wangen
Mit des Trauers Flor umhangen;
Am Altar des Heilands Bild,
Abgewandt und tief verhüllt,
Als ob Dinge da geschehen,
Die's ihn schaudre anzusehen.
Und aus schwarz verhülltem Chor
Wanden Töne sich empor,
Die um Straf' und Rache baten
Ueber ungeheure Thaten.
Und am öden Hochaltar,
Ringsum eine Dienerschar,
Lag umstrahlt von dumpfen Kerzen,
Eine Wunde auf dem Herzen,
Weit geöffnet, blutig rot,
Lag mein Vater, bleich und tot."

Otto.

„Schwarz behangen war der Saal,
Aber hell vom Kerzenschein,
Und im Bette, lang und schmal,
Lag der Vater, bleich, doch schön,
Wie ein weisses Marmorbild —
Sichtbar nur bis an die Brust,
Die der Sammetmantel deckte
Mit dem Calatrava-Sterne.
Viele, aus der Näh' und Ferne
Kamen, weinten sehr und küssten
Ihm des Mantels goldnen Saum;
Denn den Sammet aufzuheben,
Und die Hände zu berühren,
War verboten, weil man ihn
Köstlich balsamiret hatte."

In der letzten Szene begegnen sich Jaromirs Hände und er fährt auf:

„Ha, wer fasst so kalt mich an? —
Meine Hand? — Ja, 's ist die meine.
Bist du jetzt so starr und kalt,
Sonst von heissem Blut durchwallt,
Kalt und starr, wie Mörderhand,
Mörder-, Mörder-, Mörderhand!"

So eisigkalt ist auch die Mörderhand Kuntzens in Werners „24. Februar". Kurt sagt, er wolle morgen früh nach Leuk;

Kuntz
(ihm die Hand reichend, mit einem Händedruck).
„Dann geh'n wir morgen früh zusammen, Landsmann! —
Kurt.
Fasst
Ihr mich doch an, so eisig wie der Tod!" —

Werners und Müllners Helden überliefern sich am Schlusse dem Henker oder sterben durch Selbstmord. Bei Grillparzer findet sich keines von beiden; nur um Bertha zu schrecken und zum Mitleid zu zwingen, malt Jaromir ihr seinen Tod durch Henkershand aus. Bertha stirbt einen sogenannten „Tod aus freier Hand", noch ehe sie das Giftfläschchen erreicht, welches ihr Jaromir gegeben hat; Jaromir ebenso durch die Umarmung des Gespenstes, noch ehe ihn die Häscher erreicht haben[1]). In der früheren Fassung antwortete die Ahnfrau geradezu auf die Worte des Hauptmanns: „Mörder, gieb Dich! Du musst sterben" mit den Worten: „Sterben! doch nicht am Schaffot!"

Inbezug auf die Sprache ist besonders eine Untersuchung des Bilderapparates von Interesse, welchen die

[1]) Ich mache hier nochmals darauf aufmerksam, dass die letzten Worte der Ahnfrau:

„Oeffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau geht nach Hause"

den Versen nachgebildet sind, mit welchen Eudo am Schlusse des ersten Teiles von Werners „Templern auf Cypern" in ernster und feierlicher Stimmung und auf der Laute spielend abgeht, ohne dass ihn jemand sieht oder hört, „wie in die Erde gesunken":

„Schallt, Lautentön', im kalten Todtenhause!
Der Alte kehret heim zur warmen Klause! —"

Schicksalstragödie, wieder mit Zuhilfenahme ihres beliebtesten Effektmittels: des Kontrastes[1]), typisch ausgebildet hat. Die Bilder von der gefallenen königlichen Eiche; von dem erlöschenden Lebenslicht; von der Welle als Symbol des Lebens; von dem Blitz als Symbol des Schicksalschlages u. s w., sind beliebt, und kehren in allen Schicksalstragödien, am häufigsten in der „Ahnfrau“, wieder. Ein kontrastierendes Element ist nicht blos in dieser Nebeneinanderstellung deutlich: die abwechselnden Bilder von der Welle und dem Brand erinnern uns an das Wort des Grafen von Oerindur: „Ein' ich in mir Glut und Flut“; „Flut und Glut war wechselnd Meister“; sondern auch in dem einzelnen Bilde selbst beruht die Wirkung auf dem Gegensatz. Die gefallene Eiche kontrastiert mit der herrlich prangenden; das vom Blitz getroffene Haus mit dem hochragenden Pallast; und die Welle auf dem Spiegel des Teiches, über welchen Silberschwäne ziehen, gilt jetzt als das Bild eines ruhigen und friedvollen Lebens, und gleich darauf ist sie als die sturmbewegte, am Felsen gebrochene Welle das Symbol eines vom Schicksal umhergeworfenen und zerstörten Menschenlebens. Auf einen möglichst grellen Wechsel von dunkeln und abstechenden hellfarbigen Bildern ist es durchaus abgesehen. Grab und Tod sind sogleich bei der Hand. „Eine grause Nacht, kalt und dunkel wie das Grab“, „wie ein Todter liegt die Erde in des Winters Leichentuch, und der Himmel sternelos strahlt aus leeren Augenhöhlen in das ungeheure Grab schwarz hinab!“ heisst es sogleich in der ersten Rede Bertha's, und unmittelbar darauf vergleicht der Graf das alt gewordene Jahr einem Greis, der dem Grabe zuwankt. Müllner im „29. Februar“ nennt die Wege „unfehlbar wie der Tod“ und unterstreicht die Worte (vergl. auch „Ahnfrau“: „keine Antwort, alles still, alles schweigend wie das Grab“). Wühlen hier die Dichter absichtlich in den

---

[1]) Auf den Uebergang im Dialoge mehr Kunst zu verwenden und den raschen Umschlag der leidenschaftlich starken in eine weiche Stimmung zu verhüten, wurde Grillparzer wiederholt durch Schreyvogels Anmerkungen aufmerksam gemacht, ohne dass er denselben nachkam. Er gefiel sich gerade in diesen Kontrasten.

düstern Farben, so fällt auf der andern Seite die hellfarbige Schilderung auf, welche sie — blos des Kontrastes wegen — von einem so schwarzen Dinge wie das Schaffot entwerfen. Man halte Brackenburgs düstere Schilderung des Blutgerüstes in Egmont dagegen, und man wird billig staunen, wie anders bei Grillparzer und Müllner die Farbengebung ist. Elvira rät dem Grafen sich an heiliger Stelle von seiner schweren Versündigung zu reinigen; Hugo antwortet:

— „Einen andern Dom
Weiss ich, einen stolzern Bau,
Als Sanct Petri Haus zu Rom;
Der steht allen Sündern offen,
Die auf Gottes Gnade hoffen,
Was auch immer sey ihr Glaube.
Hoch im Bogen, saphirblau,
Wölbt die Kuppel prächtig sich,
Und in ihrer weiten Haube
Seht ihr, wenn ihr kommt im Dunkeln,
Bilder in Brillanten funkeln.
Fünf von ihnen schaun auf mich,
Wie mein eignes Leben nieder:
Denn ein Stier ists und zwei Brüder,
Und ein Weib, der Schönheit Kron',
Und ein Schütz und Scorpion.
In der Frühe Strahl erbleichen
Die bedeutungsvollen Zeichen,
Und ein Opferaltar baut
Auf sich in der weiten Halle,
Und die fromme Menge schaut
Bei der Grabeslieder Schalle,
Nach dem Opfer wartend hin
Auf den Altar — —
Kennt ihr ihn?
Thoren nennen [1]) ihn — Schaffot.“

Ebenso Jaromir in der Ahnfrau:

„Meine Bertha, sei nicht strenger,
Als der strenge Richter, Gott,
Der mit seiner Sonne Strahlen,
In des Sünders letzten Qualen
Noch vergoldet das Schaffot.“

[1]) Vgl. dazu Marquis Posa: „Du verlierst mich Karl, auf viele Jahre. Thoren nennen es auf ewig“.

Also das Schaffot, vom Strahle der Sonne vergoldet, weil es die Schuld sühnt, dem Sünder die Reinheit wiedergiebt. Gold als die Farbe der Verklärung, der Unschuld und des Seelenfriedens glänzt hell aus dem Dunkel der Schicksalstragödie heraus: um „seiner Seele goldnen Frieden“ fleht Jaromir, und Graf Hugo rechtet mit der Sonnenbahn um „der Unschuld goldnen Frieden“. Ein ähnlicher, echt Grillparzerischer Kontrast ist es, wenn Bertha in der „Ahnfrau“ das Leben einen schweren Traum nennt („Lieblich sind des Schlafes Träume; nur des Wachen träumt so schwer!“) und umgekehrt den Schlummer als eine Friedenstaube mit dem Oelzweig in dem Munde über ihrem Haupte schweben sieht. Aber, so wenig sich Grillparzer in seinen Bildern von den Fehlern seines Vorgängers ganz frei zu machen versteht, so offenbart sich doch gerade auch hier wieder seine höhere dichterische Kraft. Ein Bild, wie das, welches Jaromir von der Nacht entwirft: „Und mit tausend Flammenaugen starrt die Nacht mich glotzend an“[1]) (der Kontrast folgt auf dem Fusse: „und zu meines Bettes Füssen dämmert es wie Mondenlicht“) wird man bei Müllner vergebens suchen.

Im Folgenden versuche ich es, die hervorstechenden Bilder zu gruppieren und ihnen Parallelstellen aus Müllner und den übrigen Schicksalstragöden an die Seite zu setzen.

Eiche: „Fallen seh' ich Zweig' auf Zweige, kaum noch hält der morsche Stamm; noch ein Schlag, so fällt auch dieser, und im Staube liegt die Eiche, die die reichen Segensäste weit gebreitet ringsumher; die Jahrhunderte gesehen werden, wachsen und vergehen, wird vergehen so wie sie“; „wie der Keil den Stamm zerspaltet, immer tiefer, für und für, von den langsam sichern Hieben schwerer Axt hinein getrieben; so auch presset Schmerz auf Schmerz, bis es bricht, das arme Herz“ („29. Februar“); „darum bleib' ich nicht,

[1]) Vgl. in Goethes Friederikenlied (10): „Wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah“; anders Tiecks Genovefa (Nat. Litt. I 200, 6): „Aus tausend Augen sieht die goldne Nacht“ (: „die Sterne sind in Pracht“).

ob der Sturm die Eichen bricht" („29. Februar") „knarrend schreit der Stamm der Eichen, die wie Halme sich bewegen" („29. Februar"); dazu aus der „Ahnfrau": „O es lässt der Binse wohl, der gebroch'nen Eiche spotten!"

Licht: „Wohl, die Sonne ist hinunter, ausgeglimmt der letzte Schein, dunkle Nacht bricht ringsherein", sagt der sterbende Graf in der „Ahnfrau", „Meine Leucht' ist ausgegangen, Finsternis ist um mich her" heisst es mit Berufung auf den Bibelspruch: „Wer dem Vater und der Mutter flucht, des Leuchte wird verlöschen in der Finsternis" im „29. Februar". „So wie mein Leben, war schier ausgebrannt das Licht in der Laterne" Werner im „24. Februar." In anderem Sinne Hugo in der „Schuld": „Das Licht verlöscht im Haupt, Eure Sinne sind verwirrt, Unvernünftiges geschiehet, und das ungeheure wird wirklich, eben weil ihr's fliehet" .... Auch das Bild vom Leuchtturm, welches sich bei Houwald öfter findet, bis in dem gleichnamigen Drama der Schauplatz der Handlung davon hergenommen ist, gehört hierher.

Flut und Welle: „Der Schall, die Welle — wohl sind sie des Lebens Bild; doch die Woge, die im Sturme schäumend sich am Felsen bricht, eine Well' ist's, wie die andre, die im weissen Mondeslicht auf des Teiches Spiegel schwindet" sagt Elvira im Eingang der „Schuld". „War der Himmel auch umzogen, heiter strahlte doch mein Sinn, und auf spiegelhellen Wogen taumelte das Leben hin", sagt Bertha in der „Ahnfrau". „Nun stürmt immer, wilde Wogen, schwellt in himmelhohen Bogen, in des Hafens sichrer Hut, lach' ich der ohnmächt'gen Wut" Jaromir. „Wie ich dich so vor mir sehe, tauchen ferner Kindheit Bilder, lang verborgen, lang entzogen von des Lebens wilden Wogen, wie der Heimat blaue Berge, auf aus der Erinnerung Flut" (wobei wieder der Kontrast der wilden Wogen mit den blauen Bergen der Heimat zu beachten ist) Jaromir. Auch das Bild vom Schiffbruche ist häufig: „Ach, verzeih' dem reichen Manne, der sein Habe halb verloren in des Unglücks hartem Sturm, und nun mit der reichen Hälfte, lang an Ueberfluss gewöhnt, sich für einen Bettler hält" Borotin; „Fort, hinaus aus unserm

Kahn, der nur uns und unsre fasst, fort, hinaus, unnütze Last! wenn empor ein Schwimmer taucht, schnell das Ruder wohl gebraucht; weg vom Rande deine Hände, dass sich unser Kahn nicht wende, in dem Wellenstrudel ende!“ Jaromir; „Ach, soll denn der Unglücksel'ge, kaum dem Schiffbruch nur entgangen, dem die Kraft schon schwindend sinkt, treibend auf der Wasserwüste, denn umklammern nicht die Küste, die ihm weich entgegen blinkt?“; „Was kann so auch hin und wieder treiben, wie zwei Schiffe eines Herrn, die der Sturm im offnen Meere trennt und an einander schleudert?“ Jerta in der „Schuld“; Jaromir „Und auf wem sein Segen ruht, der schifft durch des Lebens Klippen, lächelnd ob der Stürme Wut.“ Vom verheerenden Strome: „(Jener blutige Punkt) seht, vom Vater zu dem Sohne . . . rollt er wachsend, wallend fort, und zuletzt zum Strom geschwollen, hin durch wildgesprengte Dämme über Felder, über Fluren, Menschendaseins, Menschenglücks leicht dahin geschwemmte Spuren wälzt er seine Fluten her, uferlos, ein wildes Meer“ Borotin; „o so stürzt heran, ihr Wogen! Schuld wie Unschuld decke, Strom!“ („29. Februar.“) Elvira in der „Schuld“ vergleicht die Töne mit den Wellen und beide mit dem Leben: „Wie der letzte Laut verklinget, der sich unter leiser Hand aus der Harfe Saiten schwinget; wie's auf klarem Teichkrystalle sich von eines Tropfen Falle weiter stets und schwächer ringet, bis es fern am Blumenstrand still verschwand; so auch möcht' ich einst verschweben und verklingen in das bessre Leben!“ Jaromir vergleicht die holden Töne mit Silberschwänen, welche über sein Inneres, wie über ein bewegtes Meer, hinziehen: „Schüttelt eure weichen Schwingen, träufelt Balsam auf dies Herz, lasst die Himmelslieder klingen, einzuschläfern meinen Schmerz.“ Dieses Bild vom singenden Schwan auch in der „Schuld“, wo Jerta sagt: „Singend zieht der weisse Schwan, in der Brust den tiefen Frieden, wenn der Winter kommt, nach Süden, durch der Lüfte freie Bahn; und mit glänzendem Gefieder [1]), singend, wie er ist geschieden, kehrt er aus der

[1]) Vgl. Jaromir in der „Ahnfrau“: „Und auf goldenem Gefieder

Fremde wieder;“ und Houwald im „Leuchthurm“, der Grillparzer kopiert: „Gutes Kind, uns beiden wird nicht die Brust vom Sturm bewegt. Wenn auf unsichtbarem Pfad über blumenreiche Hügel goldner Frühlingsmorgen naht, ruht das Meer, ein weiter Spiegel, und durch unermessne Räume zieh'n wie leichte Morgenträume [1]), Schwäne singend drüber hin: So, mein Kind, so hell besonnt, ruht das Leben jetzt vor dir, spiegelklar ist noch dein Sinn, und am fernen Horizont flieh'n die weissen Segel hin. Mein Herz aber gleicht dem Meer, zog der Winter drüber her: Klar erscheint zwar auch sein Spiegel, und mit kampfgewohntem Flügel rauscht der Sturm vergebens hin, denn die Kraft geht ihm verloren, weil das Meer zu Eis gefroren.“ Auch an die Geschichte von den wilden Schwänen in Houwalds „Heimkehr“ mag hier erinnert werden (Schicksalstragödie S. 165), ein symbolisches Motiv, das sehr stark an Ibsen, besonders an die „Wildente“, erinnert.

Blitz und Flamme: „Die Entdeckung hat, ein Blitzstrahl, Dich betäubt,“ sagt Jerta zu dem Grafen in der „Schuld“; Jaromir unmittelbar nach der Entdeckung: „Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen, den die Wolke lang getragen, und ich atme wieder frei!“ Ebenso wird die Erinnerung, welche Jaromir beim Anblick des Dolches ergreift, mit einem glühenden Licht verglichen, das wie ein Blitzstrahl von ihm ausgegangen und verschwunden ist. Bertha: „Warum, Gott, zwei Blitze werfen, wo's an einem schon genug?“ Borotin: „Ist doch der Verlust ein Blitzstrahl, der verklärt, was er entzieht!“ (fehlt im Manuskript, späterer Zusatz). „Alle diese trüben Zeichen sind ja doch nur Wetterwolken, die des Sturmes Nahn verkünden: doch nicht alle Donner zünden, und des Blitzes glüh'nder Brand liegt in Gottes Vaterhand!“. „Wie bezähm' ich dieses Bangen, das mir schwül, wie Wetter-

kehrt das Leben mir zurück“; und Houwald im „Leuchtturm“: „Fährt mit flammendem Gefieder auch der Blitz zur Erde nieder“.

[1]) Vgl. Jaromir in der „Ahnfrau“: „Und nach wenig kurzen Jahren dünkt uns, was wir früher waren, wie ein altes Märchen, kaum klarer als ein Morgentraum“.

wolken, auf der schweren Brust sich lagert; o ich seh' es in der Ferne, es verhüllen sich die Sterne, es erlischt des Tages Licht, der erzürnte Donner spricht." Borotin: „Seines (des Schicksals) Donnerwagens Lauf hält kein sterblich Wesen auf." Damit ist auch das bekannte Bild aus der „Braut von Messina" zu vergleichen: „Wenn die Wolken getürmt den Himmel schwärzen, wenn dumpftosend der Donner hallt, da, da fühlen sich alle Herzen, in des furchtbaren Schicksals Gewalt. Aber auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner schlagen, darum in deinen fröhlichen Tagen fürchte des Unglücks tückische Nähe." — Auch an die Bilder, in welchen die verbrecherische Liebe als eine Glut oder Flamme hingestellt wird, muss hier nochmals erinnert werden.

Pallast: das durch den Blitz oder die Welle zerstörte Haus ist ein beliebtes Bild. Hugo nach der Entdeckung: „Nun ist's gut! Die Flamme brach mit dem Worte, das ich sprach, an das Tageslicht heraus. — Nun ist's Friede! — Ausgebrannt, aber ruhig, steht das Haus." Der Graf in der „Ahnfrau" zu Jaromir: „Willst den Frieden deiner Brust, köstlich hohe Güter, werfen rasch in unsers Hauses Brand? O mein Kind, du wirst nicht löschen, wirst mit uns nur untergehn[1]). Flieh, mein Sohn, weil es noch Zeit ist. Nur

[1]) Vgl. dazu die Worte des Grafen Dunois in Schillers „Jungfrau": „Ja, sie ist eine Rasende wie Du und wirft ihr alles in ein brennend Haus und schöpft ins lecke Fass der Danaiden! Dich wird sie nicht erretten, nur sich selbst wird sie mit Dir verderben!" In den Worten: „Flieh, mein Sohn, weil es noch Zeit ist!" ist eine Reminiscenz an Karl Moor, welcher dem Kosinsky zu fliehen rät, eben so deutlich .. Zeitgenössische Kritiker haben in der Schilderung des Stiergefechts, welche Otto in Müllners „Schuld" entwirft, mit Recht deutliche Reminiszenzen an Schillers „Handschuh", und in der übertriebenen Schilderung der Schrecknisse des Krieges durch Hugo einen Anklang an Schillers „Glocke" erkannt; beides stellte Müllner allerdings in Abrede. Auch bei Grillparzer findet sich ähnliches. Wenn Jaromir in der Nacht Gespenster auf sich zukommen sieht: „Und nach mir streckts hundert Hände, kriecht an mich mit hundert Füssen, fletscht auf mich mit hundert Fratzen", so erinnern wir uns an die Schilderung der Meeresungeheuer in Schillers „Taucher", welche gleichfalls durch das unbestimmte

ein Thor baut seine Hütte, hin auf jenes Platzes Mitte, den der Blitz getroffen hat.“ Und bald darauf: „Der Pallast ist eingesunken, kaum noch geben seine Trümmer eine Hütte für mein Kind;“ womit Müllners „29. Februar“ zu vergleichen ist: „Wohlan, so mag, von des Himmels Zorn geschleift, stürzend mich das Haus begraben, wo den Vater traf der Schlag!“ Der durch die Flut zerstörte Pallast in der Rede des Grafen Borotin: „(Ein wildes Meer) ha, es steigt, es schwillt heran, des Gebäudes Fugen krachen, sinkend schwankt die Decke droben und ich fühle mich gehoben!“

Diese Zusammenstellung zeigt, dass Grillparzers Bilder denen Müllners an Grelle nichts nachgeben, sie eher an Energie der Farbe noch übertreffen, aber weit künstlerischer ausgeführt sind. Dasselbe Resultat wird sich ergeben, wenn wir die krassen Bilder des Schreckens vergleichen, welche in den Schicksalstragödien eine so grosse Rolle spielen. „Was starrst du so gross nach mir,“ ruft Borotin die Ahnfrau an, „dass das Herz im Männerbusen sich mit bangem Grausen wendet und der Beine Mark gerinnt“ („gefriert“ durchstrichen). Jaromir: „Woran schon der Gedanke, nur das Bild der Möglichkeit meine raschen Pulse stocken, mir das Mark gerinnen macht.“ „Fährt es mir doch plötzlich wie Fieberfrost durch Mark und Beine,“ sagt der Fremde im „29. Februar“. „Da fasst ungeheure Angst mich mit kalten Eiseskrallen“ Jaromir. „Und noch siedet mein Gehirn,“ Borotin. „Wenn

---

„es“ der Phantasie des Zuhörers zur Ausmalung überlassen bleiben. In der Schilderung der rauchenden Ruinen durch den Hauptmann:

„Jene rauchenden Ruinen,
Von der Flamme Glut beschienen,
Greise zagend,
Weiber klagend,
Kinder wimmernd,
An erschlagner Mütter Brüsten
Durch die leergebrannten Wüsten“

ist der Anklang an Schillers „Glocke“ schon durch die kurzen Verse ebenso deutlich wie in den Worten Berthas: „In das ungeheure Grab Schwarz herab!“

das Gewissen uns im Innern brennt, kann alles Gold, der ganzen Schöpfung Wonnen, sie können löschen nicht den Flammenbronnen!“ sagt Kurt in Werners „24. Februar“. „Fühl' ich nicht mein Blut erstarren an dem grassen, eis'gen Blick“ Borotin. „So war ich übern Taubensee gerannt, der, wie mein starrend Blut, zu Eis gebacken!“ Kurt im „24. Februar“. „Haltet ein, mein Blut erstarrt!“ Sophie im „29. Februar“. „Und die Angst mit Vampyrrüssel saugt das Blut aus meinen Adern, aus dem Kopfe das Gehirn!“ Jaromir. „Und, wahrhaft mich zu besitzen, saug' das Blut mir aus der Brust, dass es, wie die Milch der Mutter, dich durchdring' im tiefsten Leben!“ sagt Graf Hugo zu Elvira. „Welcher Dämon peitscht sein Blut,“ Walter zu Sophie im „29. Februar“. „Euer Anblick jagt sein Blut,“ Sophie im „29. Februar“. „Dass das Hirn im Kreise treibt nnd das Haar empor sich sträubt,“ Jaromir. „Dennoch strebt mein Haar empor und ein Schauer läuft die Glieder rieselnd auf und nieder,“ Elvira sogleich am Beginn der „Schuld“.

Mit den Worten Welt, Himmel, Hölle, wie mit Gott, Engel, Teufel werfen die Schicksalstragöden umher; und auch hier können wir die Beobachtung machen, dass Grillparzer in dem Gebrauch dieser Hyperbeln durchaus nicht blöde ist. Man vergleiche die folgenden Beispiele bei Grillparzer: „Ist die Hölle losgelassen und knüpft sich an meine Fersen“ („des Schlummers Ruh' stört die losgelassne Hölle auf des Vaters Sterbestelle“, Walter im „29. Februar“); „Eher in die heisse Hölle als noch einmal auf die Stelle“; „und der Dolch in meiner Hand glühet wie ein Höllenbrand“; „sie muss ich, ja sie besitzen, mag der Himmel Rache blitzen, mag die Hölle Flammen sprühn, und mit Schrecken sie umziehn“, („und wär die Hölle neunfach heiss! Ohne Sophie konnt' ich nimmer leben!“ sagt auch Walter im „29. Februar“); „Welt und Himmel setzt' ich ein, um dich mein zu nennen“ — mit den nachstehenden bei Müllner: „Ohm, Euch hat die Höll' gesandt“; „Ihr seid Mensch, besteht aus Geist und Leib, und gehört dem Himmel heut', und der Hölle morgen an“; „Durch Zigeunermund und Traum droht die Hölle mit Gefahren, wo

sie weiss, dass man ihr glaubt"; „Oh! der Hölle Macht ist gross, und an Einer Fiber Bebung hängt die Sonne wie der Graus"; „Ja fürwahr, die Hölle bindet fest, was einmal sie gefasst"; „O sie ist gar schlau, die Hölle"; oder bei Zacharias Werner: „Doch war's, als ob der Schrecken der Hölle zwischen sie und mich sich drang"; „Lass ruhn die Hölle — bete —". Auch hier ein schön kontrastierendes Bild bei Grillparzer: „Schling um mich her Deine Arme, dass der Hölle Nachtgespenster, scheu vor dem geweihten Kreise, nicht in meine Nähe treten. Lieg' ich so in Deinen Armen, angeweht von Deinem Athem, über mir Dein holdes Auge, dünkt es mich auf Rosenbetten in des Frühlings Hauch zu schlummern, klar den Himmel über mir". Oder aus der ähnlichen Gruppe Gott, Engel, Teufel bei Grillparzer: „Engel sah ich auf der Schwelle und die Hölle hauset drin"; „Hölle, eh Du das begehrst, lass zuvor dies Herz sich wandeln und soll ich als Teufel handeln, mache mich zum Teufel erst"; „Stellt den Teufel mir entgegen und zählt an der Pulse Schlägen, ob die Furcht mein Herz bewegt"; „Warum schien, als ich es that, Teufel zögen mich zur That, Gottes Engel mich zurücke"; „Und ein Teufel würde beben, gält' es eines Vaters Leben". In der früheren Fassung sagt Jaromir (später gestrichen): „Ich bin nicht zum Glück geboren, nie blüht mir der Unschuld Kranz, wer den Teufel sich erkohren, nun wohlan! der sei es ganz!" „Ach, und deine Tugenden tragen dich, wie lichte Engel, von der Erde Leiden los, in des Allerbarmers Schooss". Bei Werner antwortet Kuntz auf Kurtens Worte, dass Gott bis zum nächsten Morgen noch sattsam für ihn sorgen könne: „So — sattsam — Morgen? — Gott? — Wie — oder gar der Teufel?! —" Als Kurt den Tod des Königs von Frankreich während der Revolution berichtet und sagt, der Volksvater habe durch seiner Kinder Hand den Tod erlitten, antwortet Kuntz: „Das kann im Menschenleben sich auf des Satans Antrieb wol begeben!" Walther im „29. Februar": „Ohm! mich richtet Gottes Buch, und — der Teufel fasst mich bei den Haaren!" Hugo in der „Schuld": „Ein' ich in mir Glut und Flut, Erd und Himmel — Gott und

Teufel"; „Diese ist mir gewiss genug — der Hölle abgekauft mit Bruderblut — solchen Handel hält der Teufel!"

Uebertreibungen anderer Art finden bei Müllner ihre genaue Parallele. Nachdem der alte Borotin erfahren, dass sein Mörder sein Sohn ist, ruft er aus: „So begrabt mich denn, ihr Mauern, und Verwüstung brich herein, stürzet ein, ihr festen Säulen, die der Erde Ball getragen, denn den Vater hat sein Sohn erschlagen!" [1]). Bei Müllner im „29. Februar" ruft der Fremde nach der Entdeckung aus: „Oh, so stürzt herein, ihr Wogen! Schuld wie Unschuld decke, Strom!" und Hugo in der „Schuld": „Oh, so decket mich, ihr Hügel, Berge, stürzet über mich!" Hier aber müssen wir noch einen Schritt weiter auf Schillers „Braut von Messina" zurückgehen, in welcher der Chor an der Leiche Manuels ruft: „Brechet auf, ihr Wunden! fliesset, fliesset! in schwarzen Güssen, stürzet hervor, ihr Bäche des Bluts! . . . Stürzet ein, ihr Wände! Versink', o Schwelle, unter der schrecklichen Füsse Tritt! Schwarze Dämpfe, entsteiget qualmend dem Abgrund! Verschlinget des Tages lieblichen Schein! Schützende Götter des Hauses, entweichet! Lasset die rächenden Göttinnen ein!"

Im Wahnwitz der Verzweiflung fassen die Personen der Schicksalstragödien ihre Schuld und ihr Verbrechen in einen einfachen Satz, eine spitzfindige Formel zusammen. Walter im „29. Februar" erklärt seinem Sohne gegenüber die komplizierten Vorgänge „mit einem Witz der Verzweiflung" „als ein Rätsel", welches er ihm unter „eiskaltem Lachen" mit den Worten aufgiebt: „Du bist Deiner Mutter Neffe und Dein Vater ist Dein Ohm". Der alte Borotin ruft, wie wir eben gesehen haben, nach der Entdeckung aus: „Den Vater hat

---

[1]) In dem ersten Manuskript ruft der Graf im ersten Akt:

„Strömet, strömet, holde Augen,
(früher: „fliesset, fliesset, süsse Thränen!)
Wascht von dieser kalten Stirn
Das Gedächtnis jener Stunde . ."

und im zweiten:

„Brecht ihr auf, ihr alten Wunden,
Brecht ihr auf, o schmerzlich, schmerzlich."

sein Sohn erschlagen!", indem er gerade so wie Karl Moor („Der Sohn hat seinen Vater erschlagen — nein nicht erschlagen, tausendmal gespiesst, gerädert, gefoltert, geschunden" etc.) den ganzen Greuel in den einfachsten Worten zusammenfasst. Dann aber klügelt er über den giftigen Hohn des Schicksals nach, welches ihn oft über den Verlust des Sohnes klagen gehört habe, und schliesst mit der spitzfindigen Wendung: „Seht, ich habe einen Sohn, es (das Schicksal) erhielt ihn mild am Leben, mir den Todesstreich zu geben!" Ebenso fasst Jaromir nach langem Stocken sein Verbrechen in dem Satze zusammen: „Ich, sein Sohn, sein Sohn und Mörder!"; und dieselbe Kasuistik der Verzweiflung ist es, wenn er den Gedanken, dass Bertha seine Schwester sei, in der letzten Szene als ein Märchen verlachen will: „Sieh, mein Kind, ich weiss Geschichten, wunderbar und lächerlich, Lügen, derbe, arge Lügen, aber drum grad lächerlich. Sieh, sie sagen — lustig! lustig! Sagen, Du seist meine Schwester! Meine Schwester! — Lache, Mädchen, lache, lache, sag' ich dir!"; oder, wenn er sich zu überreden sucht, dass er nur seinen Feind erschlagen, und der „Hölle gift'ger Hohn" in seinem Jammer antwortet: „Das war keines Feindes Ton!"

Von Bedeutung ist es dagegen, dass sich Grillparzer von den typischen Sentenzen, welche Müllner seinen Personen, meist in Anlehnung an fremde Gedanken, in den Mund legt, durchaus fern hält. Es liegt ein Adel auf Grillparzers Charakteren und, so tief sie auch in dem Schicksalssturme sinken mögen, sie unterscheiden sich immer von den brutalen Müllners. Ihre Moral ist eine höhere als die blosse Glückseligkeitslehre; ihr Glaube (vergleiche das Gebet Jaromirs)[1] durch das

---

[1]) Dieses Gebet Jaromirs hat Houwald, den wir schon öfter auf dergleichen ertappt haben, im „Leuchtthurm" ziemlich unverschämt ausgeschrieben:

Houwald.	Grillparzer.
Herr, da du es zugelassen,	— — — — — — — — — — —
Dass der Gram ihn durft' erfassen,	Du, mein Gott, wirst gnädig
Um ihn langsam zu vernichten,	richten

Verhängnis unbeirrt. Sie beten und flehen zu dem Schicksal, sie raisonnieren aus Verzweiflung über ihre eigene Schuld und Unschuld — aber sie sind frei von der Arroganz, das Schicksalswalten im allgemeinen zu kontrollieren und überschauen zu wollen. Eine so naseweise Figur wie der schicksalskundige Knabe Otto in der „Schuld“ wäre für Grillparzer eine Unmöglichkeit gewesen. Ein schlichter, einfältiger Sinn ist seinen Charakteren unentbehrlich: man beachte die zahlreichen Stellen, an welchen derselbe in der „Ahnfrau“ mündlich oder durch die That zum Ausdrucke kommt; wie der alte Graf, Bertha, Jaromir, der Hauptmann miteinander wetteifern, einander den Vortritt zu lassen[1]. In dieser Zurückhaltung liegt eine gewisse Keuschheit, welche dem Genius unseres Dichters eigen war, und man weiss, wie ihm Hebbel, weil er nicht von dieser Art war, zeitlebens widerstanden hat.

Noch eine sprachliche Kleinigkeit sei bemerkt, welche uns zugleich auf einige metrische Beobachtungen hinüberleitet. Es ist bekannt, wie es Grillparzer liebt, den Vers lebhaft mit der Interjektion: „Nun wohlan!“ oder: „ja fürwahr!“ („ei fürwahr!“), oder mit einer sich schier endlos wiederholenden Anapher beginnen zu lassen („lebt im Angedenken . . ., lebt . .,

Du wirst mild und gnädig richten,	— — — — — — — — — — —
	Wirst, Gerechter, ihn verdammen
Wenn er in des Wahnsinns Nacht	— — — — — — wenn er — —
Etwas Schreckliches vollbracht.	— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —	— — an seines Vaters Hand
	Dem Verbrechen sich verband.
Selbst der ewige Richter dort	Ja, ich hör' mit blut'gem Beben
Wird ihr mild das Urteil sprechen;	Wie der ewige Richter spricht:
Nur mich stösst er zürnend fort!	Allen Sündern wird vergeben,
Nur auf mir ruht das Verbrechen! —	Nur dem Vatermörder nicht!

[1]) „Wie ich bin, vom Kampf ermüdet, taug' ich wenig zu bestehen in der Grossmuth edlem Wettstreit,“ sagt Jaromir bald nach seinem Eintritt. Schreyvogel fand die Worte, mit welchen der Graf im ersten Manuskript Jaromir, noch ehe er ihn als den Geliebten seiner Tochter kennt, bewillkommt, zu warm; Grillparzer strich sie an diesem Ort, konnte sich aber nicht enthalten, sie in der nächsten Rede des Grafen, in welcher dieser noch eben so wenig weiss, wieder anzubringen.

lebt . . .“; „ja er ist's . . ., er ist's . . ., er ist's“; „ja, du bist's . . ., du bist's . . ., du bist's“. . .; „ja, ich bin's . . ., ich bin's . . ., ich bin's . . ., bin's . . ., bin's . . .“). Beispiele aufzuzählen, wäre hier Raumverschwendung, sie finden sich auf jeder Seite und sind in Jaromirs Rede im dritten Akte masslos gehäuft. Bei Müllner finden sich dazu gleichfalls einige Ansätze; z. B. „Nun wohlan, so thut eins mein Kind mir zu gefallen“; „ja fürwahr, die Hölle bindet fest, was einmal sie gefasst“ u. a. Es ist keine Frage, dass diese Erscheinung durch das Wesen des vierfüssigen Trochäus bedingt ist, der im Ganzen einen mehr epischen, ruhig hingleitenden, abtönenden Charakter hat und deshalb, wenn er nicht am Schlusse matt verhallen soll, am Eingange einen festeren, lebhafteren Einsatz fordert, als der fortstürmende, aufsteigende Jambus. Einem Verse, welcher auf die Dauer leicht Melancholie und Schläfrigkeit erzeugt, hat Grillparzer auf diese Weise weit mehr dramatische Kraft und dramatisches Leben gegeben, als er bei seinen Vorgängern hat.

Dass unser Dichter, wie auch die obigen Schicksalstragöden, in metrischer Beziehung Latitudinarier war, ist bekannt. Auch in der „Ahnfrau“ ist die Verwendung der Reime und ihre Stellung durch kein festes Gesetz geregelt; oft stiehlt er sich wie unabsichtlich mitten in der Periode ein und verschwindet noch vor dem Schlusse des Satzes wieder. Die Assonanzen sind Zufall, kein beabsichtigtes Bindemittel der Verse. Kürzere und längere Verse (besonders fünffüssige) sind nicht selten, meistens aber bedeutungsvoll angewendet. Auch Auftakt kommt vor („als ein Lebend'ger seiner Leiche“; „ein Engel drück' das Aug' Dir zu“; „gab ich? nahm er nicht? Liebes Fräulein“, wo aber wohl doppelte Stellung im zweiten Fuss anzunehmen ist), womit Wechsel des Rhythmus verbunden ist; aber auch innerhalb ganz gleichmässig gebauter Verse versteht Grillparzer den steigenden und den fallenden Rhythmus hübsch abwechseln und kontrastieren zu lassen, wovon sogleich der erste und der zweite Vers ein schönes Beispiel geben. Grundlose Willkür und leeres Ungeschick begegnet überhaupt für ein Erstlingswerk recht selten, und ein feines rhythmisches

Gefühl ist dem Dichter nicht abzusprechen. Namentlich durch den Wechsel stärkerer und schwächerer Accente hat er dem zur Eintönigkeit verlockenden Versmass einen mannigfaltigeren und dadurch dramatischeren Charakter zu verleihen verstanden. In den aufeinanderfolgenden Versen wiederholt sich fast nie die gleiche Stellung der Icten, ausser wo der Parallelismus der Sätze dadurch noch mehr gehoben wird. Sehr schön wirkt oft der plötzliche Umschlag; nach einer Reihe von Versen, wo die Hauptaccente im Innern standen, setzt der letzte mit dem Ictus auf der ersten Silbe kräftig ein: „Nie erneut sich Borotin.“ Verse, in denen blos ein Accent hervortritt, nähern sich oft ganz dem leichten Konversationston: „Was ist denn die Glócke, Bertha?“ Die Integrität des Verses ist, wo das Enjambement nicht zur Tonmalerei dient, meistens gewahrt, und die Neigung zu periodischer Gliederung tritt deutlich hervor, indem entweder klingende Vordersätze durch einen stumpfen Nachsatz abgeschlossen werden oder umgekehrt. Dass die kürzeren Verse in der Schilderung der Schandthaten der Räuber durch den Hauptmann ebenso wie diejenigen in Müllners Beschreibung des Kampfspieles auf Nachahmung Schillers beruhen, ist oben gezeigt worden, und die Abweichung rechtfertigt sich von selbst. Ebenso stellen sich in dem ersten Monologe der Bertha ziemlich deutlich in Nachahmung des Monologs der Stuart im dritten Akte hüpfende Rhythmen und Strophenform ein; die letztere finden wir auch bei Müllner (z. B. in der fünften Szene des „29. Februar“) in Monologen angewendet. Reim und Strophen finden wir, ganz nach romantischen Prinzipien, ziemlich übereinstimmend dort angewendet, wo sich eine Stelle absichtlich und als Ganzes aus dem Zusammenhange herausheben soll. So wird in dem von Schreyvogel verlangten Zusatze die Schuld der Ahnfrau fast in Strophen erzählt: der Reim erregt immer Unruhe und Erwartung, und das rastlose Wandern der Sünderin kann nicht besser zum Ausdruck gebracht werden als durch Reime, welche sich mit einer gewissen Freiheit suchen und finden und durch die strophische Gliederung gleichzeitig auch das unabänderliche, bleibende, ruhende der Schuld zum Ausdruck bringen. So

hebt sich auch Jaromirs Verabredung mit Bertha strophisch ab [1]); und, wie Kurts Gebet im „24. Februar“ von Zacharias Werner, so ist auch Berthas Gebet in der Ahnfrau in Strophen abgefasst.

* * *

Ich glaube, nach den obigen Ausführungen wird kaum jemand den Mut haben, die „Ahnfrau“ von den obigen Schicksalstragödien abzutrennen. Und was ist denn damit verloren, wenn sie nun wirklich eine ist? Kein Kunstwerk steht und fällt mit den Gesetzen seiner Gattung; und Grillparzer hat sicher an die „Ahnfrau“ gedacht, als er im Jahre 1821 die folgenden, uns ganz modern anmutenden Zeilen niederschrieb (XII⁴ 146): „Schlendrian und Pedantismus in der Kunst urteilen immer gern nach Gattungen, diese billigen, diese verwerfen sie; der offene Kunstsinn aber kennt keine Gattungen, sondern nur Individuen.“

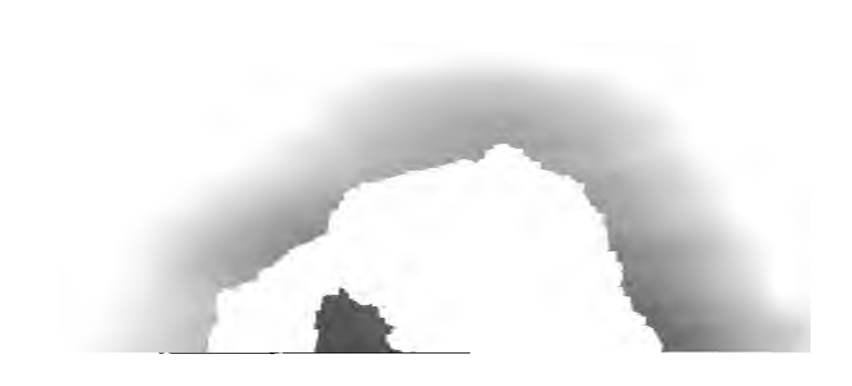
---

¹) Schreyvogel hat sie mit roten Strichen angezeichnet.

Friedrich Hebbel's historische Schriften.

Von

Alexander von Weilen.





Im Jahre 1840 entschloss sich Friedrich Hebbel, hart bedrängt durch finanzielle Schwierigkeiten, seinen Widerwillen gegen Brodarbeit zu bemeistern und der Hamburger Buchhandlung B. S. Berendsohn zwei historische Arbeiten für ihre Sammlung „Wohlfeilste Volksbibliothek“ zu liefern. Lebensgeschichten Luthers, Peters des Grossen, Friedrichs des Zweiten waren bereits vorangegangeu, Hebbel wurde die kurzgefasste Darstellung einer Geschichte des dreissigjährigen Krieges und der Jungfrau von Orleans anvertraut, gegen ein Honorar, das nicht einmal achtzig Thaler betragen haben soll. Wie wenig er diesen Arbeiten Bedeutung beilegte, geht schon aus der Thatsache hervor, dass er sie unter dem Pseudonym „Dr. J. J. Franz“ erscheinen liess, und die Maske selbst dann nicht fallen liess, als die „Zeitung für elegante Welt“ (Nr. 126 vom 30. Juni 1840) eine Hamburger Korrespondenz brachte, welche die Berendsohnsche Unternehmung ankündigte und mitteilte, das zwei Mitarbeiter pseudonym bleiben würden: „Der zweite, der schon etwas öfter genannte Hebbel (früher Hauslehrer im Holsteinischen), der die Geschichte von der Jungfrau von Orleans und dem dreissigjährigen Krieg bearbeitete, ist, höre ich, auf keine Weise zu bewegen, seinen Namen der Volksunternehmung anzureihen und wird nun als Pseudonymus die Bibliothek beglücken.“ Ja, Hebbel ging noch weiter. In einem Briefe an den Herausgeber der Zeitschrift, Gustav Kühne, den Karpeles [1]) ans Licht gezogen hat, fordert er (29. Juli 1840) energisch den Abdruck der beiliegenden Erklärung der Verlagsbuchhandlung, die thatsächlich in

---

[1]) Magazin für Litteratur des In- und Auslands 1894 Spalte 1125 f. 1529 f.

Nr. 152 vom 6. August erschien und die positive Mitteilung enthielt, dass die Nennung Hebbels ein Irrtum sei und der Verfasser wirklich Dr. J. J. Franz heisse. Auch seine Tagebücher erwähnen die Arbeit mit keiner Silbe direkt, aber im Zusammenhange mit den erwähnten Thatsachen wird eine Stelle vom 26. Juli 1840 (1, 220) verständlich: „Erst vor zwei Tagen bekam ich Görres Buch über die Jungfrau von Orleans. Nun muss ich daran.“ Emil Kuh, der in seiner Biographie Hebbels[1]) den Sachverhalt mitteilt, begnügt sich mit wenigen Worten über die Geschichte der Jungfrau von Orleans, während er das andere Werk mit Stillschweigen übergeht. Karpeles in seinem erwähnten Aufsatze beklagt, dass die beiden Bücher vollständig verscholleu seien. Zufällig sind mir dieselben zugänglich geworden, die Geschichte des dreissigjährigen Krieges in einer, bisher nirgends erwähnten zweiten Auflage von 1845, und ich gebe aus denselben um so lieber einige Mitteilungen, als ich überzeugt bin, dem gegen sich überstrengen Hebbel als Schriftsteller damit durchaus keine Beeinträchtigung seines Ruhmes zuzufügen. Geschichtswerke wird niemand in den im Laufe weniger Monate zusammengeschriebenen Büchlein suchen, aber sie bekräftigen jedenfalls ein Wort, das er später einmal aussprach (Tageb. 2, 406) „Mir ist Geschichte etwas Individuelles, was mir durchaus kein Anderer machen kann.“

Das interessantere Werk ist entschieden die Jungfrau von Orleans. Hatte sich Hebbel doch lange mit dem Stoffe beschäftigt, und den Gedanken seiner Judith aus demselben heraus entwickelt. Polemisch gegen Schiller war ihm die Idee, eine bessere Jungfrau von Orleans zu schreiben, schon in der Zeit seines Münchener Aufenthaltes aufgegangen. Er meldet Elise am 17. Januar 1837 (Briefwechsel 1, 37), dass er eine neue dramatische Komposition in sich herumtrage, und zwar eine Jungfrau von Orleans, „Die Schillersche gehört ins Wachsfiguren-Kabinett; der bedeutendste Stoff der Geschichte ist auf eine unerträgliche Weise verpfuscht. In der Geschichte

[1]) 1, 421 f.

lebt, leidet und stirbt sie schön; in Schillers Trauerspiel — spricht sie schön. Oder kannst du das ewige Deklamieren und Spreizen aushalten? Ich hab' eine grosse Idee; der Himmel verleihe mir Ausdauer! Freilich ist vor einigen Jahren an die Vollendung nicht zu denken." Am 19. Februar (ebda 45) ist ihm bereits der Zweifel aufgestiegen, ob sich jetzt schon ein zweites Stück neben dem Schillerschen auf den Brettern behaupten könne. „Zudem ist Schillers Jungfrau eine echte Theater-Jungfrau; neben diesem Pfau würde ein einfach, edles Mädchen, das, nachdem Gott durch seinen schwachen Arm ein Wunder in's Leben gerufen, vor sich selbst, wie vor einem dunklen Geheimnis, zurück schauderte, schlecht figurieren." Am 18. Juni (ebda 56) bereut er sein „albernes und kindisches Urteil": „Schiller ist ein grosser Dichter und die Jungfrau von Orleans ist ein grosses Gedicht." Trotzdem verzichtet er nicht auf seinen Plan: „Meine Idee hat mit der Schiller'schen durchaus keine Verwandtschaft, wodurch sie nicht gewinnt, aber auch nicht verliert." In den Tagebüchern erscheint der Gedanke bereits als dramatische Idee gefasst, wenn es am 6. März 1838 (1, 84) heisst: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung grosser Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff in's Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen grossen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büssen zu müssen". Und sein Beisatz „besser auszuführen" zeigt, welche Bedeutung er dieser Formulierung beilegte. Seine Darlegung, die er der Schauspielerin Stich von der Idee der Judith (23. April 1840 Tagebücher 1, 211) giebt, klingt in den ersten Sätzen fast wörtlich an diese Aeusserungen an. So war aus dem einen dramatischen Plane ein anderer geworden, schon am 4. Juni 1838 ist ein Johanna-Drama gänzlich

aufgegeben, wenn Hebbel notiert (Tagebücher 1, 103): „Die Jungfrau von Orleans wäre als Novelle (à la Kleist) zu behandeln.“ Auch diese wurde nicht ausgeführt. Der Widerwille gegen Schillers Werk jedoch blieb, und äusserte sich noch mehrfach (so Tageb. 2,82 und 271), noch 1850 nennt er das Drama „Schillers höchste bewusste Korruption“ (ebda 325). Seine Auffassung des „wunderbaren Mädchens“ lebt in der geschichtlichen Darstellung. Sie ist keine Hebbel eigentümliche, schon seine Quellen boten ihm keine andere.

Er selbst beruft sich auf das grosse, unkritische Werk des Franzosen Lebrun de Charmette: Histoire de Jeanne d'Arc, 1817 in 4 Bänden erschienen. Der Verfasser, von ihrer göttlichen Sendung überzeugt, sucht dieselbe überall mit viel rhetorischem Aufwande nachzuweisen. Das Werk fand grossen Anklang, 1821 wurde von Jollois eine auszugsweise Bearbeitung gegeben, auch die deutsche Romantik fusst auf demselben. Nachdem bereits 1802 Friedrich Schlegel eine „Geschichte der Jungfrau von Orleans aus altfranzösischen Quellen“ veröffentlicht hatte, folgte 1828 De La Motte Fouqué mit einem grossen Auszuge aus dem französischen Buche, dem er nur sehr wenige eigene Bemerkungen beigefügt zu haben erklärt. Dass Hebbel diese deutsche Bearbeitung benutzt hat, ist wahrscheinlich. Jedenfalls steht fest, dass er daneben auch das französische Original vor sich hatte, da einige Briefe der Jungfrau und die Anklageartikel, die Fouqué nur fragmentarisch aufgenommen hat, bei Hebbel vollständig mitgeteilt sind. In der Übersetzung der Reden und der Verhörsszenen zeigen sich merkwürdige Widersprüche: oft ist der Wortlaut in beiden deutschen Bearbeitungen ein ganz anderer, oft aber wieder ist die Uebereinstimmung eine so starke, dass man sie schwer für zufällig halten kann. Beweisend erscheint mir die Bemerkung Hebbel's über das Benehmen des Hauptmanns Baudricourt „wir wollen ihn deshalb nicht roh und unritterlich nennen, obgleich seine Antwort etwas rauh klingt“. Bei Fouqué heisst es: „Vielmehr riet ihm der Hauptmann mit unritterlicher Roheit.“ Und seine Schilderung ihres „tiefrührenden fast in Traurigkeit hinüberdämmernden“

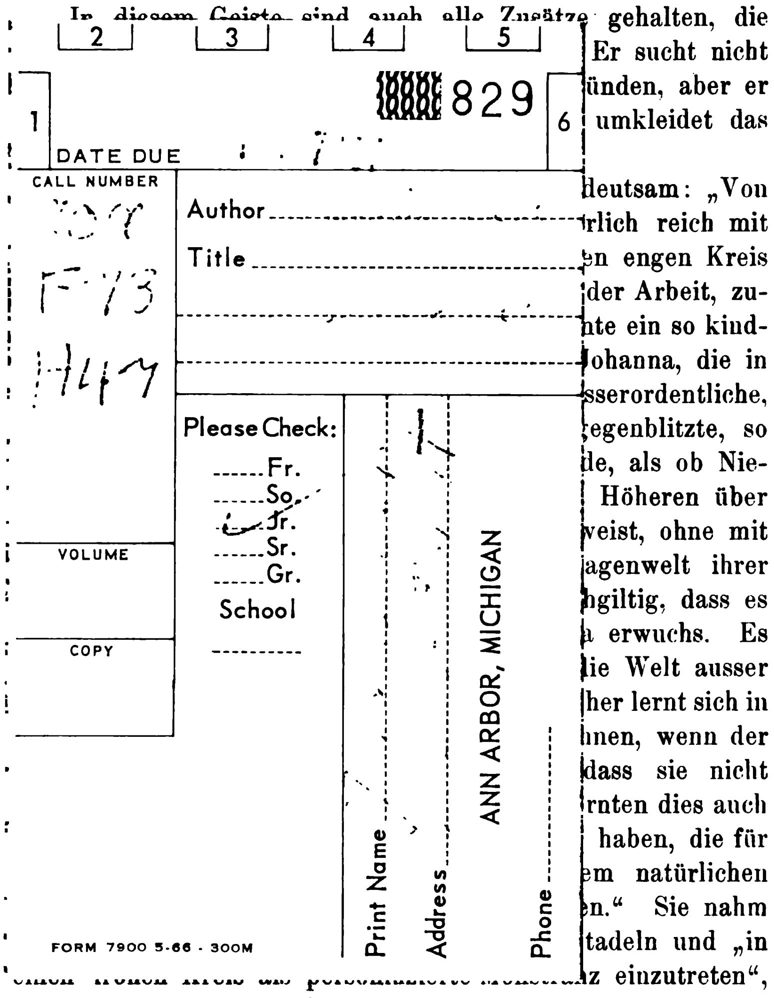
Gesichts entspricht dem „süssen, rührenden Angesicht mit den dunklen, tiefen Augen“ bei Hebbel.

Dass ihm auch das Buch von Guido Görres, das Joseph Görres 1834 herausgegeben hatte, bekannt war, hat Hebbel selbst angegeben. Dort fand er seine Anknüpfung an die Gottheit. In der Vorrede schildert Joseph Görres ihr Wesen: sie ist den Absichten, die die Vorsehung mit ihr gehabt und um deretwillen sie ihr Werkzeug auf diesen Weg geführt, entgegengereift. Sie ist nach aussen eine Heldin, weil sie die Aufträge des Himmels ausführt, nach innen eine demütige Magd: „sie musste jenes ungestüm bewegte Herz zu demütigen und zu sänftigen wissen, damit es selbst ihren leisen Zuspruch vernehmen, und in ununterbrochener Verbindung sich mit ihnen erhalten möge.“ Ihre Jungfrauschaft ist der Faden, „der sie in ekstatischer Verbindung mit jenen höheren Mächten hielt.“ Sie ist ekstatisch, dabei aber kerngesund, das ist nur möglich durch die Anknüpfung „an einer höhere Einheit“. In der Darstellung ist G. Görres sehr abhängig von Lebrun, dem er auch ausdrücklich dankt. Während Fouqué etwas obenhin dem Schiller'schen Drama Lobsprüche spendet, polemisiert Görres auf das Heftigste. Er tadelt, dass das Mädchen, als kaltes, willenloses Werkzeug erscheine, gleich dem harten heidnischen Schicksal, der Dichter habe aus seiner Jungfrau eine Iphigenie gemacht, seine Himmelskönigin ist nur „äusserlicher Theaterschmuck“. Die Liebe zu Lionel sei eine Befleckung ihres Wesens. „Die Sendung der Jungfrau und ihr Verhältnis zu Gott war kein furchtbarer, bindender Vertrag.“ Auch Hebbel lässt sich die Gelegenheit mit Schiller zu polemisieren nicht entgehen. Eben so sorgsam wie Görres, der davor warnt, in der Jungfrau eine „virago“ zu sehen, hebt er ihre Abneigung vor den Greueln des Krieges hervor und setzt in diesem Punkte mit aller Schärfe gegen Schiller ein: „Ein berühmter deutscher Dichter, der Johanna zum Gegenstand eines Dramas machte, und das Naive ihrer Natur in einer See von Sentimentalität ertränkte, legt ihr auf der andern Seite einen förmlichen Trieb zum Würgen und Morden in die Seele, der sich nicht, wie es psychologisch gewesen wäre, bei

dem Anblick des ersten Bluts, das sie vergoss, in das Gegenteil umwandelt, sondern der sich erst bricht, als sie sich plötzlich, mitten im Gewühl der Schlacht und in der Hitze des Kampfes, in einen der Feinde verliebt. Leider ist dies Drama, in Deutschland wenigstens, bekannter geworden, als Johannas wirkliche Geschichte, die dasselbe doch an echter Poesie, wenn Poesie anders im Erfassen des Kerns der Dinge und nicht im hohlen Überpinseln der Wahrheit mit idealer Schminke besteht, unendlich übertrifft."

So steht Hebbel, im Aufbau seines Buches fast genau seinem französischen Muster folgend, wie seine genannten Vorgänger voll Staunen vor dieser auch ihm nicht erklärbaren Erscheinung. Er schildert kurz die Beziehungen zwischen England und Frankreich, das auf dem Punkte war, zu einer britischen Provinz herabzusinken: „In solchen schicksalsschwangeren Augenblicken, wo zwei miteinander im Kampf verstrickte Parteien gleichmässig zittern, die eine vor der Gewalt des hereinbrechenden Unglücks, die andere vor dem erdrückenden Uebermass des Glücks, das in unmittelbarer Folge oft sein Gegenteil hervorruft; wo die Entscheidung in der Idee schon da ist, aber in der Wirklichkeit doch noch zögert und, dem Zufall Raum gebend und ihn zum Eingreifen auffordernd, langsam und träge herannaht; wo niemand Recht von Unrecht zu sondern oder auch nur darnach zu fragen wagt; in solchen Augenblicken hat der schwindelnde Mensch ein Gefühl, als müsste die Gottheit selbst aus ihren Finsternissen hervortreten und mit flammendem Schwert auf den Weg deuten, der gewandelt werden soll. Und sie trat hervor, als es Zeit war, aber in der zarten, gebrechlichen Gestalt eines jungfräulichen Mädchens, um schon durch das von ihr gewählte Werkzeug anzuzeigen, dass sie, nicht durchaus gebunden in ihrem Wirken durch die allgemeinen Formen und Gesetze der Schöpfung, keiner irdischen Mittel bedarf, um die Zwecke zu erreichen, die sie als notwendig den Regungen und Bewegungen der Geschichte gesetzt hat. Wer kein Wunder glauben kann, der muss die Welt für den ganz vollkommenen Ausdruck Gottes halten, oder Gott für den Sklaven

der Welt, seines Werks; das Eine ist unmöglich, das Andere vermessen!"



gehalten, die Er sucht nicht ünden, aber er umkleidet das

leutsam: „Von rlich reich mit en engen Kreis der Arbeit, zuhte ein so kind- Johanna, die in sserordentliche, egenblitzte, so le, als ob Nie- Höheren über weist, ohne mit agenwelt ihrer ngiltig, dass es n erwuchs. Es ie Welt ausser her lernt sich in nen, wenn der dass sie nicht rnten dies auch haben, die für em natürlichen n." Sie nahm tadeln und „in z einzutreten", und daher kommt auch ihre Beliebtheit, „denjenigen aber liebt Niemand, der seine Freuden verachtet, eben so wenig wie denjenigen, der seinen Schmerzen die Teilnahme versagt; und hierin hat der gesunde Sinn des Volks, der wohl weiss, dass eben das Grösste auf dem Menschlichsten ruht und dass das sogenannte „Sichzurückziehen" der Meisten aus nichtigem

dem Anblick des ersten Bluts, das sie vergoss, in das Gegenteil umwandelt, sondern der sich erst bricht, als sie sich plötzlich, mitten im Gewühl der Schlacht und in der Hitze des Kampfes, in einen der Feinde verliebt. Leider ist dies Drama, in Deutschland wenigstens, bekannter geworden, als Johannas wirkliche Geschichte, die dasselbe doch an echter Poesie, wenn Poesie anders im Erfassen des Kerns der Dinge und nicht im hohlen Überpinseln der Wahrheit mit idealer Schminke besteht, unendlich übertrifft."

So steht Hebbel, im Aufbau seines Buches fast genau seinem französischen Muster folgend, wie seine genannten Vorgänger voll Staunen vor dieser auch ihm nicht erklärbaren Erscheinung. Er schildert kurz die Beziehungen zwischen England und Frankreich, das auf dem Punkte war, zu einer britischen Provinz herabzusinken: „In solchen schicksalsschwangeren Augenblicken, wo zwei miteinander im Kampf verstrickte Parteien gleichmässig zittern, die eine vor der Gewalt des hereinbrechenden Unglücks, die andere vor dem erdrückenden Uebermass des Glücks, das in unmittelbarer Folge oft sein Gegenteil hervorruft; wo die Entscheidung in der Idee schon da ist, aber in der Wirklichkeit doch noch zögert und, dem Zufall Raum gebend und ihn zum Eingreifen auffordernd, langsam und träge herannaht; wo niemand Recht von Unrecht zu sondern oder auch nur darnach zu fragen wagt; in solchen Augenblicken hat der schwindelnde Mensch ein Gefühl, als müsste die Gottheit selbst aus ihren Finsternissen hervortreten und mit flammendem Schwert auf den Weg deuten, der gewandelt werden soll. Und sie trat hervor, als es Zeit war, aber in der zarten, gebrechlichen Gestalt eines jungfräulichen Mädchens, um schon durch das von ihr gewählte Werkzeug anzuzeigen, dass sie, nicht durchaus gebunden in ihrem Wirken durch die allgemeinen Formen und Gesetze der Schöpfung, keiner irdischen Mittel bedarf, um die Zwecke zu erreichen, die sie als notwendig den Regungen und Bewegungen der Geschichte gesetzt hat. Wer kein Wunder glauben kann, der muss die Welt für den ganz vollkommenen Ausdruck Gottes halten, oder Gott für den Sklaven

der Welt, seines Werks; das Eine ist unmöglich, das Andere vermessen!"

In diesem Geiste sind auch alle Zusätze gehalten, die Hebbel der Erzählung aus Eigenem beifügt. Er sucht nicht tief einzudringen und psychologisch zu ergründen, aber er giebt gerne seine eigenen Empfindungen, er umkleidet das Mädchen mit poetischem Zauber.

Gleich ihre Abstammung erscheint ihn bedeutsam: „Von solchen Eltern, die äusserlich arm und innerlich reich mit Freude und Frieden in dem ihnen angewiesenen engen Kreis beharrten und in der Bedingung des Daseins, der Arbeit, zugleich seinen einfachen Zweck erblickten, konnte ein so kindlich-geheimnisvolles Wesen, wie die Jungfrau Johanna, die in rührender Naivetät das Wunderbare und Ausserordentliche, welches ihr aus der Tiefe ihres Innern entgegenblitzte, so betrachtete, als ob es sich von selbst verstände, als ob Niemand daran zweifeln dürfte, ohne sie und die Höheren über und in ihr zu beleidigen, abstammen". Er weist, ohne mit Görres'schen Mythen zu arbeiten, auf die Sagenwelt ihrer Heimat hin: „Man halte es nicht für gleichgiltig, dass es gerade ein solcher Kreis war, worin Johanna erwuchs. Es ist das höchste Glück des Menschen, wenn die Welt ausser ihm mit seinem Innern im Einklang steht; Mancher lernt sich in seinem eigentlichen wahren Sein niemals erkennen, wenn der umgekehrte Fall eintritt". Er freut sich, dass sie nicht lesen und schreiben lernte: „Ich wollte, es lernten dies auch jetzt nur die Wenigen, die etwas zu schreiben haben, die für das, was sie denken und empfinden, zu dem natürlichen wirklich noch des künstlichen Organs bedürfen." Sie nahm nicht Teil am Tanz, ohne deshalb andere zu tadeln und „in einen frohen Kreis als personifizierte Monstranz einzutreten", und daher kommt auch ihre Beliebtheit, „denjenigen aber liebt Niemand, der seine Freuden verachtet, eben so wenig wie denjenigen, der seinen Schmerzen die Teilnahme versagt; und hierin hat der gesunde Sinn des Volks, der wohl weiss, dass eben das Grösste auf dem Menschlichsten ruht und dass das sogenannte „Sichzurückziehen" der Meisten aus nichtigem

leeren Hochmut entspringt, unbedingt Recht." Mit einem satirischen Seitenblick auf Schiller wird der Traum ihrer Mutter, sie würde einen Donnerkeil gebären, angezweifelt. „Ein Donnerkeil ist ein schlechtes Zeichen für die Heldin Gottes." Sie war, bevor sie hervortrat, wohl vorbereitet zu ihrer Berufung, jenem Punkte, „wo dem höchsten Waltenden die unmittelbare Anknüpfung möglich war." Ihre Geschichte selbst erzählt er so einfach wie möglich, sie ist ihm kaum ein Gegenstand für die Darstellung. „Der Zweifel vernichtet ihn, der Glaube lässt ihn gestaltlos." Er lenkt aber doch den Leser zu seiner Ansicht, wenn er an ihren Visionen und Erzählungen „so viel sieghafte, echte Natur" findet, „dass man, während man lächelt, sich doch zugleich der höchsten Wehmut nicht erwehren kann, und an die Wahrheit wohl glauben muss, man mag wollen oder nicht". Wahrhaft dramatisch, ganz aus dem Geiste seiner Judith heraus, schildert er ihre Situation: „Wer sieht nicht im Geist das Hirtenmädchen, wie sie unter den Wundern, die ihr aufgehen, fast erliegt, wie sie, bald in Seligkeit, bald in Angst und Grauen dahin wandelt, wie ihre ganze Seele zur Mitteilung an Vater und Mutter gedrängt wird, und wie sie, wohl bekannt mit dem schlichten Sinn der Ihrigen, der auf ihren ausserordentlichen Beruf, bevor sie ihn selbst durch die That beurkundet hatte, unmöglich vertrauen und in ihren kühnen Hoffnungen nur Vermessenheit und Selbstüberhebung sehen konnte, sich in Stunden, wo das Herz ihr unwillkürlich aufspringt, scheu und zitternd wieder verschliesst . . . Aeusserst naiv und bezeichnend für ihre Natur ist es wieder, dass sie über die Geschichte schwieg, weil sie meinte, die Burgundische Partei sowohl, als ihr Vater, könnten sie in ihrem Unternehmen hindern, die eine aus Glauben an sie, die andere dagegen aus Unglauben, also aus zwei einander völlig aufhebenden Motiven. Psychologen vom Fach, welche die Seele gern zersetzen, wie das Blut, könnten aus diesem Widerspruche sehr leicht eine Anklage gegen die Wahrhaftigkeit der Jungfrau herleiten; ich sehe darin das reine, spiegelklare Abbild ihres Wesens, das bei aller Kraft und Gespanntheit zum Handeln

und Ausführen doch für die Betrachtung ihrer selbst und ihrer grossen Aufgabe nicht den überschauenden und vergleichenden Punkt zu erklimmen vermochte, auf den Mancher stand und Mancher erfror!" Hebbel hebt als merkwürdig hervor, dass eine Inkonsequenz, die sie Baudricourt gegenüber beging, von ihren englischen Anklägern nicht ausgebeutet wurde: „Hoffentlich entgeht es meinen Lesern nicht, dass ich solche Einwendungen nur mache, um ein Beispiel jener erbärmlichen Kritik zu geben, vor welcher sich so wenig Geschichte, als Poesie, nicht Gott, noch Natur retten kann, die das Universum, das nur durch Widerstand im Grossen und Kleinen besteht, auf ein Rechen-Exempel zurückführen will, und die ein hohler, nichtiger Spuk ist, der in einem versengten Hirn gaukelt, und das schöne, fruchtbare Leben des Gedankens nachspielt." Der Einwand, warum Johanna durch ihre Stimmen nicht erfuhr, wann man sie hinterging, wird leicht entkräftet: „Nichts Wahrhaftiges geht weiter, als es notwendig gehen muss, und am wenigsten die Gottheit, wenn sie in einem ausserordentlichen Falle zur unvermittelten Offenbarung ihres Willens sich entschliesst".

Besonders deutlich tritt dem Verfasser ihr Wesen entgegen in ihrem ungestümen Drängen nach Rheims zu ziehen. „Sie verwünscht die Welt, weil sie nicht an das glaubt, was Gott durch sie verkünden lässt; sie schmollt mit Gott, weil er sie nicht nachdrücklich genug unterstützt. Sie ist ganz ein Kind, das wegen der überschwänglichen Liebe, die es zum Vater hegt, sich auch etwas Weniges herausnehmen zu dürfen vermeint .... Die menschlich einfachsten Empfindungen und Gedanken vermischen sich in ihr mit den wunderbarsten, über Begriff und Bewusstseyn hinausgehenden Anschauungen und bringen sie nicht selten bei sich selbst ins Gedränge." Sie hält sich streng an ihre Offenbarungen, es ist ein Beweis für ihre Wahrhaftigkeit, dass sie die übliche Vorsicht verschmäht. „Ich sammle diese Beweise nicht etwa deshalb, weil ich damit, wie mit Nägeln ihr schönes Bild in frostigen Seelen, die es nicht mit entgegenkommendem Glauben umfassen und festhalten, anzuspiessen gedenke; ich sammle

sie, weil gerade bei abweichenden Erscheinungen jede Uebereinstimmung mit dem Gewöhnlichen so wohlthuend und beruhigend ist, und weil das Wunderbare seine schönste Wirkung eben da erst äussert, wo es sich wieder mit dem Allgemein-Menschlichen verflicht, ja sich als aus diesem entsprungen darstellt.“ Die abgöttische Verehrung, die ihr von Seite des Volkes zu Teil ward, musste sie ebenso erdulden, wie ihre späteren Leiden: „die Masse, wenn für sie etwas geschieht, hat es zu allen Zeiten für ihre Schuldigkeit gehalten, durch die unwürdigste Selbst-Erniedrigung, der dann nur allzu schnell die noch grundlosere Selbst-Ueberhebung folgt, zu beweisen, wie wenig sie das Geschehene verdient; sie hat eben hierdurch auch zu allen Zeiten die hervorragenden Geister verlockt, ja gezwungen, aus ihren Erlösern ihre Tyrannen zu werden.“ Auch auf dem Schlachtfelde bleibt sie, wie Hebbel wieder ausdrücklich hervorhebt, Weib bei allen ihren Heldenthaten. „Sie liess das Schwert sinken, um mit zitternder Hand und weinenden Augen Wunden zu verbinden.“ Und sein Hass gegen die Frauenemancipation, der an der Judith mitgearbeitet, kommt auch hier zur Worte: „Wahrlich man kann sagen: Johanna war ein von Gott emancipirtes Weib, und dass sie dies war, zeigte sie nicht dadurch, dass sie dem männlichen Geschlechte, dessen Kleider sie nur trug, um sich vor ihm zu schützen, seine Privilegien abzudisputiren und sich von den sanften, untergeordneten Pflichten des ihrigen zu dispensiren suchte, worin man jetzt den Triumph der Weiblichkeit zu erblicken glaubt; sie zeigte es dadurch, dass sie, wenn der Geist, der das Ungeheure von ihr verlangte, sie, nachdem sie es ausgerichtet hatte, befriedigt verliess, sich schüchtern und eiligst in das Innerste ihrer keuschen, stillen Natur wieder hinein flüchtete und daraus, wie aus ihrer sichern Burg erst dann erröthend hervorkam, wenn die Noth es erheischte. Unsre emancipationssüchtigen Weiber (es gibt ihrer Gottlob nur Wenige, in Deutschland zur Zeit gar keine, und sie sind bekannt, ja berühmt, was recht gut ist, da sie nun doch aus Unwissenheit Keiner heirathen kann) würden grosse Thaten

höchstens darum vollbringen, damit sie davon reden, ja sie beschreiben könnten! O über die Närrinnen, die glauben, es gäbe sechstausendjährige Irrthümer der Geschichte! Und über die Thoren, die in der Krankheit eine Lebensquelle sehen!“ Hier entscheidet Hebbel die Frage, die er am 7. März 1838 im Tagebuch aufgeworfen: „Ob es wohl sechstausendjährige Irrtümer gibt, ich meine solche, zu welchen alle auch die grössten Geister Gevatter gestanden haben? Von der Antwort auf diese Frage könnte das Schicksal der Welt abhangen.“ Nach der Krönung zu Rheims ist ihr Werk gethan, sie bleibt, trotzdem sie ihren Untergang vorher sieht „ganz wie ein Soldat, der durch seinen Eid an die Fahne gefesselt, sich in Gefahr und Tod stürzt, ohne zu fragen, ob er auch recht geführt wird, und der sich nicht selbst eine Aufgabe zu stellen und sie zu lösen, sondern der an die gegebene Aufgabe nur sein Alles zu setzen hat.“ Er eilt schnell über die kriegerischen Züge des Königs hinweg, dem die Jungfrau „wie ein geschmücktes Lamm“ zur Seite geht, um ihr Märtyrertum darzustellen. Hebbel leitet diesen letzten Abschnitt mit den Worten ein: „Welcher Maler mögte, wenn er die Unschuld foltern und zuletzt rädern sähe, jeden Schmerzenszug der sich zusammenkrümmenden Natur auffassen und mit seinem Pinsel wiedergeben! Kann man doch den Gefolterten nicht malen, ohne den Folterer mitzumalen, und hört doch da, wo das Abscheuliche, das Hässlich-Grässliche anfängt, menschliche Theilnahme auf. Dennoch ist mir eine solche Aufgabe gestellt! Ich freue mich, dass schon der Raum mich an einer Ausführlichkeit, die sowohl mir selbst, als meinen Lesern peinlich seyn müsste, verhindert.“ Ihr Selbstmordversuch im Gefängnis erscheint ihm als der „wahre Triumph ihrer naiven Natur. Wie ein Kind, das sich aufs Wasser wagt, weil es wohl weiss, dass die Mutter es trotz ihres Unwillens wegen des übertretenen Verbots liebevoll herausziehen wird, wenn es verunglückt, so stürzte Johanna sich in den offenbaren Tod.“

Die „Treibjagden“ der Verhöre interessieren Hebbel ungeheuer in ihrer dialektischen Führung. Der Auszug, den

er aus der umfangreichen Vorlage liefert, ist ganz vortrefflich, zumeist in direkter Rede gehalten. Immer wieder sucht er ihre Antworten durch Zwischenbemerkungen in die hellste Beleuchtung zu setzen. „Man sieht“ — meint er einmal — „den edlen Geist, der sich auf einmal stark und gross erhebt, weil die Gemeinheit ihn zu tief darnieder drückt, und der, wie die Gemse, die sich am Abhang umkehrt, dem Verfolger die Schauder des Todes durch die Gebeine jagt.“ Ein anderes Mal bezeichnet er ihre Antwort, dass die Stimmen, wenn sie in sündlichem Zustande wäre, wohl nicht weiter zu ihr kommen würden, als „die erhabenste, die jemals aus einem menschlichen Munde hervorgegangen ist.“ Selbst ihr Hauptgegner, der Bischof von Beauvais, wusste nichts zu erwidern, „das letzte Gericht mogte langsam durch seine Seele hindonnern.“ In der ausführlichen Mitteilung der Klageartikel, wie des Gutachtens der Pariser Universität geht Hebbel zu weit, in der Absicht, die ganze Ungerechtigkeit sowie die Inkompetenz des Gerichtshofes recht deutlich zu machen. Wie er es versprochen, berichtet er ruhig über ihre Hinrichtung. Am Schlusse fasst er zusammen:

„Die Jungfrau von Orleans ist das geheimnissvollste Objekt der Geschichte. Kein Wunder, dass sie zu allen Zeiten, aus den verschiedensten Gesichtspuncten betrachtet worden ist. Eine Erscheinung, wie die Ihrige, ist gleich geeignet für die tiefste Poesie, wie für den flachsten Spott, denn, wenn man in allem Normalen leicht den Mittelpunct, um den es sich herum bewegt, erkennt, so ist es hier eben der Mittelpunct, der sich hartnäckig dem Auge entzieht, und das Urtheil wird ewig schwanken, so lange es diesen nicht erfasst hat. Ich glaube, manche psychologische Andeutung gegeben zu haben, wenn ich sie im Gegensatz zu schwärmerisch-spekulativen Naturen, die in rein geistiger Sphäre neue Welten entdecken, als eine religiös-naive bezeichnete, bei der sich jeder Gedanke in Anschauung und jedes Gefühl in That verwandelte. Der Zweck des vorliegenden kleinen Abrisses gestattete mir eben da, wo ich gerne hätte verweilen mögen, nur Fingerzeige ein für einen andern Kreis bestimmtes grösseres Werk über

denselben Gegenstand, das mich beschäftigt, wird meine Ansichten, die ich hier natürlich nur zum kleinsten Theil darlegen konnte, weiter ausführen und tiefer begründen."

Neben der Gestalt der Jungfrau fehlt es Hebbel an Platz, auch noch andere Persönlichkeiten stärker hervortreten zu lassen, er begnügt sich für die Engländer, Dunois u. a. mit einigen oberflächlich charakterisierenden Worten. Blos bei Ritter Baudricourt verweilt er einen Augenblick, weil er an ihm eine Rettung zu vollziehen hat. Er begründet seine Zweifel an der göttlichen Sendung Johannas mit seiner Stellung, die auf dem Spiele gestanden wäre, wenn er voreilig ein Weib an den Hof gesandt hätte. „Meine Vorgänger hätten dies bedenken, sie hätten nicht vergessen sollen, dass es leichter ist, nach vier Jahrhunderten an eine historische Erscheinung zu glauben, als in dem Augenblick, wo sie zuerst aus dem Dunkel hervortritt." Eine grössere Rolle spielt nur Carl, dessen unmännliche Schwächlichkeit er als Gegenbild der sichereren, bewusst handelnden Jungfrau herausarbeitet. „Wenn sie mit Recht seine Seele genannt werden kann, so muss man leider umgekehrt ihn ihren Leib nennen, und wohl noch nie hatte eine Seele einen so ungeschickten, hölzernen Leib." Er entschloss sich im Drange der Umstände „dazu, wozu die Jämmerlichkeit, wenn sie durch das Leben auf die Probe gestellt wird, sich am liebsten und leichtesten entschliesst, nämlich zum resignirenden Nichtsthun." So lässt er sich, mit vieler Mühe, die Rettung durch Johanna gefallen. Hebbel sieht darin schon einen Beweis ihrer göttlichen Sendung, dass sie den König sah und nicht augenblicklich müde wurde. „Nicht genug, dass sie das Schwert war, sie musste auch der Sporn sein." Nachdem sie die ersten Siege errungen, versucht sie vergeblich, den König mit dem Connetable Graf Artus auszusöhnen. „Es gelang ihr nicht; Carl war ja nicht mehr ein Bettler, der Eigensinn, dieser elende Stab, auf den die Charakterlosigkeit, die sich ihrer selbst schämt, sich gerne stützt, erlaubte ihm nicht, länger vernünftigen Vorstellungen Gehör zu geben. Doch, hierüber wollen wir mit ihm nicht hadern, jeder Mensch hat das Recht zu hassen, wie die Pflicht zu

lieben, warum sollte nicht auch ein Schwächling von König es haben?“ Es war sein Verbrechen, Johanna festzuhalten, es gefiel ihm „die Siegesgöttin, die es sich in ihrer Demut gefallen liess, zur gemeinen Kriegerin zu erniedrigen.“ Vor Paris lag er, wie der Bettler vor der verriegelten Hausthüre. Ironisch betrachtet Hebbel die äusserlichen Ehren, mit denen er seine Retterin schmückt, „als echter Franzose“ sucht er „das geheimnissvolle Wesen, dem Gott seine Donner anvertraut hatte, zu putzen.“ Seine Unthätigkeit in ihrem Prozesse wird hart gebrandmarkt. „Er unterliess Alles und die Geschichte muss ihm Ehre und Namen absprechen.“ Auch die Revision des Prozesses kann das Urteil nicht ändern: „Es giebt Sünden, die, weil sie nicht Verirrungen, sondern geistige Abdrücke des ganzen Menschen sind, niemals wieder gut gemacht werden können.“

Seiner historischen Darstellung hat Hebbel eine merkwürdige lange Einleitung vorangeschickt, die er selbst mit vollem Rechte als „brennend“ bezeichnet. Sie verdient vollinhaltliche Wiedergabe.

„Wenn irgend Etwas der Menschheit wahrhafte Fortschritte verspricht, so ist es das vertrautere Verhältniss, worin sie in neuerer Zeit zu ihrer Geschichte, d. h. zu sich selbst getreten ist. Unendlich lange war die Geschichte für die Masse gar nicht da; dem Bürger war sie Nichts, als ein Mittel, sich die Winterabende zu verkürzen, dem Gelehrten gab sie Gelegenheit, sein Gedächtniss in Uebung zu zu erhalten. Der Philister, der behaglich hinter dem warmen Ofen sass, las mit langweiligem Vergnügen die Berichte über grausige Schlachten, denn er freute sich, dass er sie nicht mitschlagen durfte. Der Mann der Wissenschaft feierte seinen grössten Triumph, wenn er die Namen und Jahreszahlen, die er in seiner Jugend mit unverdrossener Mühe erlernt hatte, noch im Alter ohne Anstoss zu recapituliren vermochte. Minister und Diplomaten schenkten der Historie ihre Aufmerksamkeit, sobald sie für irgend einen bedenklichen Schritt eines Rechtstitels bedurften; Juristen befassten sich mit ihr, wenn es galt, für ein Gesetz, das Gegenwart und Zukunft zusammen schnüren sollte, aus den Grüften der Vergangenheit einen sogenannten positiven Grund hervor zu stöbern. Die hochadeligen Herren kamen, da sie meistens so wenig lesen als schreiben konnten, gar nicht in den Fall, ihre Sympathieen oder Antipathieen zu äussern. Anekdoten-Erzähler und

Chronisten, die mit unvergleichlicher Naivetät das Grösste und das Kleinste in einander mischten, galten für Geschichtsschreiber, und die historische Kritik revidirte, wenn sie sich hoch verstieg, einen misslungenen Rückzug, oder machte Alexander und Cäsar einige bescheidene Vorwürfe über ihre Unersättlichkeit. Die Völker, als Völker, hatten kaum eine Geschichte, nur die Könige und Helden, nicht der ganze Leib, nur Kopf, Hand und Fuss wurden gemalt.

„Ein Volk kann aber nur durch seine Geschichte zur Selbst-Erkenntniss gelangen. Durch den Sturm der Ereignisse im Dunkeln herumgetrieben, kommt einem Volk die Klarheit über sich selbst erst dann, wenn es eine Masse Erfahrungen beisammen hat, und diese gegen einander abwiegt. Das Leben ist ein wunderbarer Process. Die erste Hälfte geht der Gesammtheit, wie dem Einzelnen, fast immer im Herumtasten und Experimentiren verloren, und wenn der Ausgang sehr gut ist, so dient sie der letzten Hälfte als Dünger, der die noch übrigen ruhenden Keime hervortreibt. Derjenige ist Meister in der Lebenskunst, der in der Gegenwart zugleich sie selbst und das Gesetz der Zukunft erblickt. Ebenso ist es mit den Völkern; darum aber beginnt ihre wahre Existenz auch erst mit dem Erfassen ihrer Geschichte, dem Inbegriff ihrer Entwickelungen, dem Spiegel aller ihrer Bestrebungen. So lange sie diesen Punct nicht erreicht haben, sind sie wie Kinder oder wie kindisch gewordene Alte, die heute nicht mehr wissen, was sie gestern thaten, und die deshalb immer auf der nämlichen Linie beharren, sich an den nämlichen Stein stossen und vor dem nämlichen Gespenst erschrecken.

„Griechen und Römer fühlten sich gar nicht als Individualitäten, sie empfanden sich nur im Ganzen und Grossen, sie lernten nicht, sie lebten Geschichte. Da war kein feiges Trennen der einzelnen Interessen von den allgemeinen, kein Hineinschlüpfen in den eigenen Vortheil, der jetzt Manchen für den Untergang einer Welt entschädigen könnte, kein kümmerliches Begiessen des Zweiges, anstatt des Baumes. Nur darauf war der Römer stolz, dass die ewige Roma doch auch ihm mit angehörte, dass doch auch er sie, wenn auch nur in der Idee, mit besass; sie hatte ihn geboren, blosse Schuldigkeit scheint es ihm, jeden Augenblick bereit zu seyn, für sie zu sterben. Mit dem Ganzen auf innig-unzertrennliche Weise verwachsen, drängte sich auch das Ganze mit all seinen gewaltigen Lebensströmen in der Brust jedes Einzelnen und machte ihm das Ausserordentliche, ja das Ungeheuerste leicht. Das Grösste geschah Tag für Tag, denn Keiner hegte den stolzen Gedanken, dass etwas Grosses, Etwas, das Pflicht

29*

und Bedürfniss übersteige, von ihm ausgehen könne, wie denn ja alles Thun eines Herkules, mögen seine erdgebornen Stiefbrüder darüber erstaunen, wie sie wollen, für ihn selbst nur Leben, Ausdehnen, Schutzmittel gegen das Einschlafen ist. In jenen glücklichen Zeiten brauchte man keine Geschichtschreiber, obgleich man die vortrefflichsten hatte; ganz von selbst, und ohne Vermittelung ging die errungene geistige Erbschaft über von Vater zu Sohn; der Instinct lehrte, was fest zu halten und fallen zu lassen, was noch zu erobern und was als unnütz oder unerreichbar bei Seite zu werfen war."

„Ein beneidenswerther Zustand, der nicht wieder kehren kann und auch nicht wieder zu kehren braucht! Seit die Welt eine Familien-Domäne geworden ist, sind ganz natürlich völlig umgekehrte Existenz-Bedingungen und Gesetze eingetreten. Nur so weit der Einzelne sich von dem Ganzen, das nicht mehr seiner selbst wegen besteht, loszulösen und sich in seinem Innersten und Eigenthümlichsten heimisch zu machen weiss, ist er glücklich und frei. Die alte und die neue Geschichte — es sind zwei einander entgegengesetzte, in sich abgeschlossene Kreise, die man nicht vergleichen soll. Beide, die eine als reines Naturgewächs, die zweite mehr als erzwungenes Kunstprodukt, haben der Menschheit eine Form gegeben, d. h. einen begränzten, endlichen Ausdruck für ihren unbegränzten sachlichen Inhalt. Ob sie eine neue, eine solche, welche die Vortheile von Beiden verbindet und ihre Nachtheile möglichst ausschliesst, gewinnen wird, das ist die Frage, die jetzt helle Köpfe und edle Gemüther beschäftigt. Gewiss kann es nur auf dem Wege der Prüfung und Durchforschung des in so manchen mehr oder weniger dumpf vorübergegangenen Jahrhunderten Erlebten und Erlittenen geschehen, und wer dies in klaren, scharf umrissenen Bildern dem Auge des Volks vorzuführen vermag, der ebnet der neuen Geburt der Zeit die Steige.

„In der Geschichte sind es entweder ausserordentliche Begebenheiten oder es sind ungewöhnliche Charaktere, oder auch wol ungeheure vereinzelte Thaten, die für die menschliche Beschauung in den verschiedenen Perioden einen Centralpunct bilden. Die Vergangenheit ist ein unerschöpfliches Bergwerk, in das ein Geschlecht nach dem andern frische Arbeiter hinabsendet; bald wird dieser, bald jener Gang angebrochen, und was die Nothdurft eben erheischt, wird zu Tage gefördert. Das frische glühende Leben umarmt den Tod, oder vielmehr die versteinerte Mumie dessen, was einst lebte: da zucken die erstarrten Pulse noch einmal, da heben sich die müden Augenlieder und Worte der Ermahnung und Belehrung, der Er-

munterung und des Trostes gehen aus den schläfrigen Lippen hervor. Gerade die zeugende Vermischung der jüngsten und der ältesten Weisheit, die Reibung und Entwickelung geistiger Potenzen der Gegenwart an Problemen, die Jahrhunderte rückwärts liegen, ist so unendlich kräftigend und segensreich. Aus immer neuen Gesichtspuncten wird das Alte betrachtet; dadurch gewinnt es eine immer neue Gestalt, es wird immer schärfer in seinem Wesen und seinen Motiven, wie in seiner Ausdehnung und seinen Wirkungen erkannt, es entbindet die Geister ihrer verborgenen Lichtströme und bereichert so noch aus dem Grabe heraus die Welt. Der wahren Erkenntniss der Natur, der wissenschaftlichen Entschleierung ihrer Gesetze gingen phantastisch-mystische Träumereien vorher, ängstliche, gedrückte Geburten der Nacht, die ersten Regungen des schlummernden Seyns in einer Finsterniss, die noch nicht weichen wollte. Wie, wenn alles Dogmatisiren und Philosophiren auch nur ein instinctartiger Versuch gewesen wäre, die Geschichte nach einem ahnenden Gefühl des Möglichen und Nothwendigen zu ergänzen und den Ring der Zeit im Voraus zusammenzubiegen? Wenn wir uns früher oder später mit einmal auf einem Puncte fänden, wo wir unsere Träume nicht mehr zu realisiren brauchten, weil wir genug erlebt hätten, weil wir uns, statt uns noch erborgter idealer Krücken zu bedienen, ganz auf uns selbst, auf das Wirkliche, Nachhaltige in uns und ausser uns stützten? Wer mich versteht, wird jauchzen bei diesen Gedanken. Sobald der Mensch sich selbst zum Object seiner Forschungen und Betrachtungen macht, geht auch keine einzige seiner geistigen Anstrengungen und Bemühungen verloren, denn jede hat schon dadurch, dass sie gemacht ist, einen unverlierbaren Werth und jede zieht schon dadurch, dass sie gemacht ist, etwas, das bis dahin dunkel und gestaltlos war, in den formenden Kreis des Bewusstseyns.

„Mancher wird fragen: warum eine so brennende Einleitung zu einer der rührendsten, verschlossensten Mythen der Geschichte? Ich antworte: des Gegensatzes wegen, der als höchstes Gesetz aller Darstellung zu Grunde liegt; keineswegs aber, weil ich mich der geheimnissvollen Passionsblume etwa mit einer Voltairischen Kienspanflamme, vor der ihre zitternden Blätter zusammen schrumpfen, zu nähern gedenke. Wie Derjenige, der in einen düstern Wald eintritt, sich zuvor den Stand der Sonne merkt, um sich, wenn er sich dem heiligen Grauen überlässt, welches das nächtliche Sausen und Brausen in ihm erweckt, nicht zu verirren, so wollen auch wir, bevor wir uns in die dämmernde Welt der Ahnungen und Weissagungen, die

das Licht ausschliesst, und die nicht durch Worte, sondern nur durch Klänge und Töne zu uns redet, gläubig und fromm versenken, mit voller Seele den heitern Tag preisen, der uns aufging, und der freilich mit jeder umschattenden Wolke, die er vertrieb, der Phantasie zugleich einen Vorhang raubte, hinter dem sie ein göttliches Bild aufstellte. Das fehlt noch zur Vollendung des Sieges der neuen Zeit über die alte, dass sie ihre Wahrheit noch nicht zur Schönheit verklärt hat; wir haben den Marmor, aber noch nicht den Gott, der darin schläft, und wenn wir beten wollen, so müssen wir die Ruinen eines Tempels aufsuchen, der längst zerfallen ist."

Nicht nur der Stoff selbst, der ihm so viele geistige Anknüpfungspunkte bot, sondern auch die einheitliche Handlung um eine Person herum erleichterten dem Dramatiker seinen ersten Schritt auf der Bahn historischer Darstellung. Beide Vorteile fallen in der „Geschichte des dreissigjährigen Krieges" weg. Auf 156 Seiten muss er die ganzen Ereignisse, anhebend von der Reformation bis zum Westfälischen Friedensschlusse, zusammendrängen; es ist nicht zu verwundern, dass oft nur ein Gerippe, von wenig Fleisch umkleidet, übrig bleibt. Besonders nach dem Tod Wallensteins werden die meisten Verwickelungen so summarisch abgemacht, dass der Leser beinahe den Faden verliert. Er selbst gesteht diese Fehler ein, wenn er gegen Schluss des Werkes sagt: „Wenn es mir schwer fiel, in so gedrängter Kürze eine übersichtliche Darstellung der Kriegsereignisse zu geben, so finde ich es durchaus unmöglich, die eben so verwickelten Friedensverhandlungen im Vorübergehen anschaulich oder auch nur deutlich zu machen. Dennoch darf ich mich dieser Aufgabe, die unter den gegebenen Bedingungen unlösbar ist, nicht ganz entziehen." Und doch feiert auch hier Hebbels prägnanter Ausdruck und Lakonismus manchen Sieg über die widerspenstige Form.

Seine Vorstudien waren noch viel geringer, als bei dem früheren Werke. Im Allgemeinen kann man ruhig sagen, dass er einen Auszug aus Schiller, oft mit dessen eigenen Worten, geliefert hat. Einige kleine Züge, abweichende Zahlenangaben und manche Anekdoten fand er in Johann Georg Galletti's Fortsetzung von Baumgarten's Allgemeiner

Welthistorie Bd. 57 (1791), wenig Einfluss scheint Friedr. v. Raumer's Geschichte Europas seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Bd. III (1834) geübt zu haben. Dass er beide Werke kannte, geht aus einer gelegentlichen Erwähnung (Tageb. 2, 113) hervor.

In der Charakteristik der Personen fusst er jedenfalls auf Schiller. Er teilt seinen protestantischen Standpunkt, von dem aus die österreichischen Regenten betrachtet werden, er tritt für Gustav Adolph gegen Tilly ein. Auch Hebbel bewundert das militärische Genie des Schwedenkönigs, ebenso wie er seine „ungeheuchelte Frömmigkeit" rühmt, jene „Demut vor dem Höchsten, die nicht aus dem Gefühl der Armseligkeit und Kleinheit, sondern aus der Kraft, die dankbar ihres Ursprungs nicht vergisst, hervorgeht." Wie Schiller nach der Schlacht bei Breitenfeld sagt: „Erfochten war der Sieg, aber nur weise Benützung konnte ihn entscheidend machen", meint Hebbel: „Er war keiner von den thöricht Schwachen, die das Glück trunken macht, er vergass nicht, dass ein Sieg nur durch die Art, wie man ihn benützt, seinen Wert erhält." Der Verfasser der Geschichte der Jungfrau von Orleans gibt sich deutlich in einer Bemerkung zu erkennen, wo er die persönliche Teilnahme des Königs an den Beschäftigungen der Soldaten erwähnt: „er liess keinen der kleinen Kunstgriffe ungebraucht, durch welche zu allen Zeiten die hervorragenden Geister ihre Umgebung an sich zu fesseln wussten, und die nur die hochmütige Ohnmacht verschmäht." Das hatte er von Johanna gerühmt, dass sie „trotz ihres unbedingten Vertrauens auf die Hilfe von oben, doch zugleich jene kleinen Kunstgriffe nicht verschmähte, die der bevorzugte Geist, der Masse gegenüber, oft mit so grossem Erfolg anwendet." Er polemisiert auch einmal gegen seinen Vorgänger: „Schiller, in seiner Geschichte des dreissigjährigen Krieges, spricht die Furcht aus, dass Gustav Adolph, den er den einzigen gerechten Eroberer nennt, bei einem längeren Leben der Thränen der Nachwelt wohl nicht so würdig geblieben wäre, wie jetzt. Es ist immer bedenklich, bei der Geschichtschreibung vom Thatsächlichen abzugehen und über die Zu-

kunft eines zu früh abgerufenen handelnden Charakters Betrachtungen anzustellen, denn das Leben macht sich selten, oder nie, wie eine geometrische Progression. In Bezug auf Gustav Adolph namentlich zweifle ich, ob die Furcht, die sich bei ihm einen Abfall von sich selbst als möglich denkt, das Recht hat, laut zu werden. Wenn er auch dem menschlichen Schicksal, sich in seinem Glück hin und wieder zu berauschen, nicht durchaus entgehen konnte, und nun im Rausch manchen Schritt that, der sich zweideutig auslegen liess, so scheint mir doch in seiner ganzen Art und Weise, zu seyn, in der Besonnenheit seines Wesens, und in den nur auf das Höchste gerichteten Neigungen seines Gemüts ein den stärksten Lockungen des Egoismus hinreichenden Widerstand leistendes Gegengewicht zu liegen. Er konnte wohl eine Zeit lang den Gedanken hegen, Deutschland zu zerstückeln und die Kaiserkrone mit nach Schweden zu nehmen, aber er hätte ihn nicht ausgeführt."

Wird hier Schiller's Enthusiasmus noch überboten, so weiss Hebbel die düstere Gestalt Tilly's dadurch heller erscheinen zu lassen, dass er seine Handlungen zu begreifen sucht. Während Schiller ihn in Magdeburg nur als blutdürstigen Wüterich sah, findet Hebbel den Grund für die Zerstörung der Stadt in dem ganz natürlichem Gange der Dinge. Er hatte sich gewöhnt, „in seinem Glücke sein Verdienst zu sehen," er geniesst das grenzenloseste Vertrauen von Kaiser und Volk, — und es mislingt ihm Alles. „Sein Geist verliert den klaren Ueberblick, sein Charakter das Gleichgewicht; er hält ein Beispiel für nötig, um Deutschland einzuschüchtern, und greift in schlimmer Verwirrung seiner Gedanken nach der aus Blut und Brand gemischten Schreckens-Grösse eines Räuberhauptmanns, da ihm die edlere eines Feldherrn nicht mehr Stand zu halten scheint. Vor Magdeburg steht er, Magdeburg trotzt ihm, an Magdeburg entladet sich sein Grimm." Bei seinem Tode empfindet der Verfasser „Mitleid mit einem Manne, dem am Rand des Grabes das letzte Blatt des so teuer erworbenen Lorbeers entrissen ward, und dem Nichts blieb als die brennende Erinnerung an all das Blut und all

die Thränen, wodurch ein Gut, das sich jetzt in ein Nichts auflöste, sein geworden war."

Dagegen verhält er sich ziemlich kühl gegen die Persönlichkeit Bernhards von Weimar. „Die Milde, die der Herzog bei Einnahme der Festung (Breysach) bewies, war recht schön, wir wollen sie ihm jedoch nicht so hoch anrechnen, wie es einer unserer Vorgänger gethan hat. Bernhard ging mit Breysach so gelinde um, weil er es in Gedanken sogleich zu seinem Eigentum schlug . . . So keck es auch war, dass Herzog Bernhard solche Pläne fasste, so lag die Ausführung derselben doch nicht im Bereiche der Unmöglichkeit. Die Welt war noch nicht so sehr, wie jetzt, ein geschlossenes Ganzes, woran sich kein Stein verrücken liess, und in einer wilden anarchischen Zeit, wo alle Verhältnisse durcheinander fluteten und alle Ordnung aufgelöst schien, durfte ein Held manches für erreichbar halten, was unter andern Umständen durchaus über den Kreis menschlicher Bestrebungen hinausliegt." Und er fasst sein Urteil zusammen; „Der Herzog Bernhard war unleugbar ein grosser General, nur muss man nicht übersehen, dass er uns eigentlich erst nach dem Abtritt Gustav Adolphs und Wallensteins als solcher erscheint. Mit dem ersten in eine und dieselbe Reihe ist er nicht zu stellen, und wenn ein neuerer Geschichtschreiber meint, dass ihm vielleicht nur ein längeres Leben gefehlt hätte, um einen Gustav Adolph zu erreichen, so ist dies mehr als gewagt. Bernhard verdankt die Erfolge, die er fand, mehr seiner Bravour als seinem Genie; er war unwiderstehlich an der Spitze einer Schwadron, aber er war im Gebrauch einer Armee oft zu hitzig und zu unvorsichtig." Wieder wendet er sich hier gegen Schiller, der seine „Menschlichkeit" hervorgehoben und gesagt hatte: „In der Schule Gustav Adolphs zum Helden und Feldherrn gebildet, ahmte er diesem erhabenen Muster nach, und nur ein längeres Leben fehlte ihm, um es zu erreichen, wo nicht gar zu übertreffen."

Es scheint, dass Hebbel Gustav Adolph und Tilly mehr fesselten als Wallenstein; denn im Verhältnis zu ihrer Behandlung schenkt er Wallenstein zu wenig Aufmerksamkeit

und arbeitet ganz mit Schiller'schen Farben. Wallenstein zeigt ihm schon durch seinen Uebertritt zum Katholizismus, „dass er in keinerlei Art von Fesseln ging, und dass er deshalb aus seinem Leben machen könne, was er wolle. Jeden seiner Schritte an den Sternenhimmel anknüpfend, lernte er es, keinen einzigen unwürdigen und unbedachten zu thun, und ward durch ein Gefühl seiner Zukunft, durch eine Ueberzeugung von seiner Bestimmung zum Hohen und Höchsten von früh auf den gemeinen Kreisen, wo so viel Lebendiges untergeht, entrückt. Er war ein Mann, in dessen Kopf schon Ideen spukten, die erst spätere Jahrhunderte verkörpern sollten, und der für Alle, zuweilen auch für sich selbst ein Geheimnis, trotz seiner Verschlossenheit und der abstossenden eisigen Kälte seines Wesens, die Gemüter mit einer unwiderstehlichen Gewalt beherrscht!“ Beredter wird Hebbel, wo er die Lage des Kaisers, der zu seinem Diener betteln gehen muss, und Wallensteins Hofhalt, hinter dem man „einen persischen Satrapen“ hätte erwarten sollen, hier wörtlich sich an Galleti anlehnend, schildert. Der Dichter, der die Gestalt des Holofernes geschaffen, steht vor uns, wenn es heisst: „Hatte der Kaiser keinen Freund, so war der Feldherr dem Kaiser um so notwendiger. War der Kaiser der Donner, so war der General der Blitz. Und wer einen Gott machen kann, ist grösser als der Gott selbst.“ Die Krone wird immer als sein Ziel hingestellt, um so auffallender berührt hinterher die Bemerkung, dass sein Verrat keineswegs erwiesen sei. Auch nach Wallensteins Tode hat Hebbel nur wenige Worte für ihn: „Es hat etwas Empörendes für das menschliche Gemüt, dass die richtende Macht zuweilen ihre Sentenzen auf so unwürdige Weise, durch so gemeine Hand vollstrecken lässt. Wallenstein war 50 Jahre alt, als seinem Leben das plötzliche Ziel gesteckt ward, er gehörte zu den Wenigen, denen nur der weiteste Kreis genügt, weil ihre Kräfte für den weitesten Kreis ausreichen!“

Wie bei Schiller sind die Schilderungen der Einnahme von Magdeburg und der Schlacht bei Lützen die Höhepunkte der Darstellung. Bei der ersteren, die er auf der einen Seite

stark abkürzt, auf der anderen durch kleine Details bereichert, gelingt ihm ein eigentümlicher Zug, der ein Streben nach theatralischer Wirkung verrät. Schiller hatte die äussere Erscheinung Tillys bereits bei seiner ersten Erwähnung gezeichnet; Hebbel führt ihn erst — man darf sagen — auf die Szene, wie er sich Magdeburg nähert: „In der Helle der Morgendämmerung still wie Tote, die umgehen, nähern sich die Kaiserlichen; in ihrer Mitte reitet ihr finst'rer General, der kleine hagere Tilly, mit seinem spitzigen Gesicht, eingefallenen Wangen, langer Nase, stechenden Augen und starkem Knebelbart; in ein hellgrünes Wamms ist er gekleidet, auf dem Kopf trägt er einen sonderbar geformten Hut, von dem eine lange rothe Straussfeder auf den Rücken herunterhängt. Auf diese unheimliche Figur sind Aller Blicke gerichtet; sie ist es, die die Hölle entfesseln, die allen Teufeln, die in ausgearteten menschlichen Herzen wohnen, das Stichwort zurufen soll".

Als Beispiel, wie Schiller von Hebbel benützt wurde, diene die Betrachtung, welche beide Schriftsteller an den Morgen der Schlacht von Lützen knüpfen. Bei Schiller heisst es: „Die gespannten Erwartungen Europens sollten nun in den Ebenen Lützens befriedigt werden. Zwey solche Feldherrn, so gleich an Ansehen, an Ruhm und an Fähigkeit, hatten im ganzen Laufe dieses Kriegs noch in keiner offenbaren Schlacht ihre Kräfte gemessen, eine so hohe Wette noch nie die Kühnheit geschreckt, ein so wichtiger Preis noch nie die Hoffnung begeistert. Der morgende Tag sollte Europa seinen ersten Kriegsfürsten kennen lehren, und einen Ueberwinder dem nie überwundenen geben . . . Eifersüchtig theilte jeder einzelne Mann im Heere seines Führers Ruhm, und unter jedem Harnische wechselten die Gefühle, die den Busen der Generale durchflammten. Zweifelhaft war der Sieg, gewiss die Arbeit und das Blut, das er dem Ueberwinder wie dem Ueberwundenen kosten musste. Man kannte den Feind vollkommen, dem man jetzt gegenüberstand, und die Bangigkeit, die man vergeblich bekämpfte, zeugte glorreich für seine Stärke."

Hebbel schreibt: „Der Moment war gross. Die beiden ersten Heerführer ihrer Zeit sollten sich mit einander messen und der Besiegte musste an den Sieger den Gewinn seines ganzen Lebens abtreten, denn ein geschlagener Feldherr ist wie ein schartiges Schwert, dem man nicht mehr vertraut. Das Glück eines Generals gleicht der Jungfräulichkeit eines Weibes; eine geheime Weihe, ein unsichtbarer Zauber liegt darin, der, einmal gebrochen, niemals wieder hergestellt werden kann. Was mogte in Gustav Adolph's, was in Wallenstein's Seele vorgehen, während dieser Nacht, in deren dunklem Schoosse die Geburt des Schicksals sich verbarg! Beide hatten ein Recht zu zittern, denn Beide zitterten vor Ihres Gleichen. Beide mussten sich sagen, dass sie nicht mehr ganz, wie sonst, auf ihre Kraft gestellt waren, sondern dass ihr Loos vom Zufall abhing, dass ihr gegenseitiger Ruhm, der sich die Waage hielt, an einer Kleinigkeit zu Grunde gehen konnte! Was stand aber auch für die Partheien, die sie repräsentirten, auf dem Spiele!“

Auch dieser Schrift, die leider nicht wie die andern in Abschnitte geteilt ist und dadurch der Uebersichtlichkeit entbehrt, hat Hebbel einleitende Bemerkungen vorausgeschickt, die in der Betonung der segensreichen Wirkungen des Krieges und der denselben leitenden Idee wohl an Schiller anknüpfen, aber ganz selbständige Ausführungen bieten.

„Jeder Krieg, wenn er nicht um nichtswürdige Interessen geführt wird, bietet ein hohes Interesse dar. Er ist, mitten in der Civilisation, der imposante und unumgängliche Rückfall in den Naturzustand; er zeigt, dass das Leben so wenig im Ganzen und Grossen wie im Einzelnen ein Destillationsprocess ist, dass kein einziges der Elemente, woraus es besteht, völlig vertrieben oder unwirksam gemacht werden kann; er beweist, dass es nicht in der Macht der Gesellschaft steht, die Entwickelungen der menschlichen Gesammtheit im Voraus zu bestimmen, dem Strom der Geschichte durch Vertrag und Uebereinkunft ein beliebiges Bett zu graben, den Geist, der sie in Ebbe und Fluth regiert und bewegt, gefangen zu setzen, ja auch nur den Zufall auszuschliessen. Die Nationen sind wie Löwen, die in einem gestrickten Netz liegen; das Netz hält, so lange sie schlafen, oder im warmen Sonnenschein ihr Futter verzehren; das

Netz wird zerrissen, als ob es gar nicht da wäre, sobald sie sich regen. Man ist gewöhnlich so ungerecht gegen den Krieg, dass man ihn nach dem Frieden misst, womit er endet. Wenn man dies thun will, so muss man wenigstens sehr vorsichtig seyn. Die Nothwendigkeit eines ächten Krieges liegt in ihm selbst; schlummernde Kräfte, die sich kennen lernen wollten, entfesselten sich und messen sich an einander, und das Bewusstseyn, das so geweckt wurde, die Einsicht in das Verhältniss zu den gegenüberstehenden Kraftmassen ist der wahre eigentliche Gewinn, der im Interesse der Zukunft errungene Schatz. Ein Held sieht im Kampfe mehr auf das, was er thut, als auf das, was er erwirbt; das Heldenthum selbst, nicht die Beute ist es, die ihn begeistert und ihn stolz macht; auch bei Nationen, die sich befehden, soll die Beute, die sie bei'm Friedensschluss davon tragen, nicht für die Hauptsache gelten.

„Möge der Leser diese Gedanken festhalten und sie sich vergegenwärtigen, wenn es ihm im Verlauf unserer Darstellung des dreissigjährigen Kriegs zuweilen schwül ums Herz wird, wenn es ihm scheint, als ob die Arbeit gar zu gross und der Lohn gar zu gering ist. Dreissig Jahre des Krieges — welch' eine Vorstellung! Was für ein Friede hätte das seyn müssen, der auch nur den zehnten Theil der in so langer Zeit geschlagenen Wunden hätte heilen wollen! Und wie kümmerlich ist das grosse Heftpflaster von 1648! Der Westphälische Friede war nichts, als eine gegenseitige Insolvenz-Erklärung beider Partheien, nichts als der Vertrag zwischen zwey auf den Tod Verwundeten, die in Ruhe zu verbluten wünschen. Die vermittelnden ausländischen Freunde waren Chirurgen, die der Bezahlung wegen kamen, und die mehr an ihre Rechnung als ans Verbinden und Charpiezupfen dachten. Der Hauptpunkt, um den sich Alles drehte, blieb in letzter Instanz unentschieden, der heilige Vater legte Protest ein, und wir haben in unsern Tagen gesehen, dass dasjenige, was zwei Jahrhunderte lang als leere ohnmächtige Förmlichkeit betrachtet wurde, noch sehr ernste Folgen haben dürfte. Also auf der einen Seite: welch' ein betrübter Ausgang! Aber auch auf der andern: welch eine innere Kräftigung! Die Wahrheit hat aufs Neue die Ueberzeugung ihrer Unvertilgbarkeit gewonnen, sie hat mit hoher Freudigkeit erfahren, dass sie höchstens einen Kämpfer, aber nicht sich selbst verlieren kann, und dass es, wenn auch nicht für diejenigen, die sich an ihr wärmen mögten, so doch für sie selbst gleichgültig ist, ob sie als Funke oder als Flamme existirt. Und der kleinste, innere Gewinn wiegt den grössten äussern Ver-

lust auf, denn dieser endet in sich selbst, jener ist unermesslich in seinen Ausflüssen, seinen schöpferischen Fortzeugungen.

„Der dreissigjährige Krieg zeichnet sich vor Allen früher geführten vornämlich dadurch aus, dass er der erste war, der, im höhern Sinne, einer Idee, eines geistigen Besitzes wegen geführt wurde. Wenn auch bei den einzelnen Kriegführern Nebenzwecke mit ins Spiel kamen, im Allgemeinen handelte es sich doch nur um religiöse Duldung, die von der einen Parthei dringend gefordert, von der andern standhaft und hartnäckig verweigert ward. Der dreissigjährige Krieg bezeichnet daher schon an und für sich durch seinen eigenthümlichen Character einen Fortschritt der Menschheit; Ideen, die früher kaum hie und da einen Märtyrer gefunden hatten, setzten jetzt ganze Völker in Bewegung, und solche Ideen, die nicht, wie die Idee der Weltherrschaft bei den Römern, oder wie eine ähnliche bei den schwertbewaffneten Verbreitern des Christenthums und des Islams, als geistige Hebel zur Erlangung irdischer Vortheile benutzt werden konnten, sondern die nichts wollten und sollten, als sich selbst. Diese Eigenschaft müsste ihn uns selbst für den Fall interessant machen, dass die Frage, die er anregte, völlig gelöst worden wäre; wie viel wichtiger muss er aber jetzt für uns seyn, da er den grossen Process, den er hätte zu Ende bringen sollen, eigentlich in der Schwebe gelassen hat. Niemand kann wissen, ob der Kampf zwischen der katholischen und der protestantischen Kirche sich nicht noch einmal über kurz oder lang erneuern wird; die Zeichen der Zeit deuten wenigstens eher auf offene Feindseligkeit, als auf friedliche Ausgleichung; haben wir doch schon die erklärte Auflehnung katholischer Geistlichen gegen ihre protestantische Landeshoheit erlebt, und sind dadurch stark genug an das Schwankende und Unbestimmte der hiebei in Betracht kommenden Verhältnisse erinnert worden. Die Geschichte des dreissigjährigen Kriegs ist demnach keineswegs eine blosse Antiquität!“

Im Fluge durchmisst Hebbel die Reformationszeit, die er als „nothwendiges Moment der Geschichte“ erfasst, aber trotz seiner Eile kann er sich nicht versagen, einige Augenblicke bei Luthers Gestalt zu verweilen. Schon einige Stellen der Tagebücher aus früherer Zeit zeigen, dass er sich mit ihm beschäftigt hat. So wirft er dort die Frage auf, ob Luther wirklich ein so strenger Orthodoxer gewesen, als es den Anschein hat. Vielleicht berücksichtigte er blos sein Zeitalter:

„weil er die Nothwendigkeit der positiven Religion eingesehen hatte, kämpfte er für willkürliche Dogmen, als ob es für den Himmel selbst gewesen wäre“. Und an anderer Stelle heisst es: „Luther tritt uns als eine so ungeheure Erscheinung entgegen, dass man so lange staunt, bis man bedenkt, was die Hierarchie war und wie der Gedanke einen so kräftigen Geist berauschen musste, auf solch einen Riesenbau den Vernichtungsschlag zu führen. Die Gefahr versteinert Hasen und erzeugt Löwen.“ Ein Luther zählt noch zu seinen späten dramatischen Plänen. „Er ist unklar über die letzten Consequenzen seines Unternehmens“ notiert er sich als Grundzug. In unserer Schrift sagt er von ihm: „Luther, mit seiner Berlichingenfaust, musste kommen, die neue Zeit musste einen Sprecher und einen Kämpfer erhalten, wenn der Sohn des Hauses nicht als Bastard eintreten und um seine gerechtesten Ansprüche schnöde verkürzt werden sollte. Schlimm war es allerdings, dass Luther die Reformation zu sehr an seine Person knüpfte, dass er die Unfehlbarkeit, die er dem Pabste absprach, für sich selbst in Anspruch nahm, und, den Lebenspuls seines eigenen Werks, das doch nicht bloss diese und jene Fessel sprengen, sondern dem menschlichen Geist die ihm gebührende Freiheit überhaupt zurückgeben wollte, auf eine so sonderbare Weise verkennend, die Andersdenkenden mit dem Bannstrahl seiner Beredsamkeit verfolgte, wie er selbst von der Kirche, gegen die er sich aufgelehnt hatte, verfolgt wurde. Doch soll über diesen Punkt mit einem Manne von so ausserordentlichen Verdiensten Keiner rechten; wir wollen uns erinnern, dass es Wenigen gelingt, nicht über das Ziel hinaus zu gehen und dass die Grenze nie leichter überschritten wird, als in der Hitze des Krieges; wir wollen Luther die dreifache Krone, die seine Schüler und Anhänger ihm in ehrfurchtsvoller Rührung mit ins Grab hinüber gaben, still und leise wieder vom Haupt nehmen und dabei gedenken, dass, wenn er weniger fest und beharrlich, ja hartnäckig und eigensinnig gewesen wäre, er sein grosses Unternehmen vielleicht gar nicht begonnen, wenigstens nicht so glänzend und siegreich gefördert hätte.“

In den vorliegenden Mitteilungen durften nur die bedeutsamsten Stellen herausgehoben werden; die Fülle überall eingestreuter kleiner charakterisierender Sätze kann nur ein Neudruck ganz veranschaulichen. Und dass diesen die historischen Schriften Hebbels, besonders aber die Jungfrau von Orleans, auch verdienen, genau so wie viele seiner noch ungenügend bekannter litterarischer und politischer Artikel, sollten diese Proben erweisen.

Holtei und der deutsche Polenkultus.

Von

Robert Franz Arnold.

Das deutsche Markland, dessen alter Gesamtname Schlesien erst ziemlich spät als politischer Begriff Geltung erlangt hat, erscheint geographisch und historisch gleichermassen berufen, zwischen Deutschland und Polen den Vermittler zu spielen. Denn dieser südwestlichste Ausläufer polnischen Sprachgebiets war schon Jahrhunderte vor der verhängnisvollen ersten Teilung unter fremde Oberhoheit und dadurch in eine juristisch lose, kulturell aber sehr enge Verbindung mit dem deutschen Reiche geraten; andrerseits entbehrte das Oderland einer starken natürlichen Grenze gegen Osten hin, und das Geschlecht des sagenhaften Piast herrschte hier reichverzweigt noch lange nach dem Erlöschen der kronpolnischen Linie bis tief ins 17. Jahrhundert hinein. Unter dem Zusammenwirken dieser Faktoren wurden nun die schlesischen Lande in friedlichem und feindlichem Grenzerverkehr für das Mutterland die Quelle, mindestens der Kanal abendländischer Gesittung, selbst aber seit 1200 etwa unter der Aegide eben jener piastischen Kleinfürsten eine Stätte geräuschloser, eindringlicher deutscher Kolonisation. So wurde Schlesien, in der Völkerwanderungszeit germanischer Boden, wiederum deutsch, bis auf den östlichen und südöstlichen Rand. Aber doch war dieser Wandel keineswegs so radikal, dass nicht in der Sprache, dem Temperamente, dem Habitus der Schlesier, in ihrem ganzen sozialen und Kulturleben von Anbeginn bis heute polnische Elemente erhalten geblieben wären. Weist uns doch auch in der Geschichte der fast allezeit reich entwickelten schlesischen Litteratur so manches Faktum nach dem Lande jenseits der

Abbreviaturen: H. = Holtei. VJ. = Holtei, Vierzig Jahre [1] 1843 bis 1850. TK. = Arnold, Tadeusz Kościuszko in der deutschen Litteratur 1898.

Prosna. Opitz, der Stolz des Landes, steht im Dienste Władysławs IV. und studiert sarmatische Altertümer, am Hofe Johann Kasimirs weilt der Lyriker Koschwitz aus Liegnitz, Gryphius ist der polnischen Sprache mächtig, und der Leobschützer Scherffer überträgt des anmutigen Renaissancedichters Jan Kochanowski Epigramme. Das sind nur Symptome: wer tiefer eindringen wollte, fände im schlesischen Geistesleben zumal der beiden Dichterschulen, mehr als einen avitisch slavischen Zug. Während dann im Aufklärungszeitalter der Verwesungsprozess der erlauchten Republik immer weiter um sich greift, wird das nunmehr preussische Breslau Stützpunkt für Reisende, die, wie Karl August und Goethe Spritzfahrten nach Kleinpolen wagen oder gleich Joh. Friedr. Zöllner im Krakauer Gebiet Forschungszwecke verfolgen. An dem um jene Zeit einsetzenden, unter Napoleon verschwindenden, von 1830 bis 1848 kulminierenden Polenkultus der Deutschen nehmen die Schlesier verhältnismässig geringen Anteil; begreiflich, da die Bewunderung für die Helden von 1794 und 1831, das Mitleid mit ihrem unglücklichen Los und der Hass gegen Russland hier an der Sprachgrenze immer noch von dem Gefühle nationalen Gegensatzes weit überwogen wurden, dessen Darstellung den grössten schlesischen Dichter dieses Jahrhunderts, den Kreuzburger Gustav Freytag, so oft beschäftigt hat.

Immerhin ist es mehr als blosser Zufall, dass die deutsche Polenschwärmerei gerade durch den schlesischesten Sohn der Schläsing ihren dauerhaftesten litterarischen Ausdruck, wenn man will, ihre Formel erhalten hat. Eine Tagereise östlich von Karl von Holteis Geburtsstadt Breslau lag und liegt die Sprachgrenze; gleich dem berühmten roten Faden spinnen sich durch das bewegte Leben des Dichter-Vagabunden bis gegen 1850 seine Beziehungen zu den Polen fort. In diesen Beziehungen und in dem Wandel, den sie im Laufe der Zeit erfuhren, ist Holtei typisch für die grosse Majorität des deutschen Publikums geworden.

Polnische Elemente durchsetzten zu Anfang des Jahrhunderts ebensowohl die gute Gesellschaft als das Proletariat der Stadt, in welcher Holtei aufwuchs. Auf dem flachen

Lande behauptete sich die slavische Pelzmütze neben dem Dreispitz; die deutschen Oekonomen Niederschlesiens, bei denen der Dichter eine kurze Stromtid absolvierte, tranken nach altsarmatischer Unsitte tief in die Nacht; gab es eine ländliche Festlichkeit, so drehten sich die Paare zu den Klängen der Kościuszko-Polonaise, welcher das Landvolk den schlichten Text unterlegte: „Hinter Schulze's Schuppen, da giht's lustig zu, Tanzt der pul'sche Ochse mit der deutschen Kuh." In Holteis Umgebung gerade wie in der des Zeit- und Landgenossen Wolfg. Menzel empfand man nach alter richtiger Aufklärungstradition wirtschaftliche Inferiorität mit ihren ursächlichen und Begleiterscheinungen als Folgen polnischen Einflusses, und namentlich aus dieser Erwägung nährte sich selbst in jener Zeit weltbürgerlicher Humanität die nationale, zugleich auch konfessionelle Antipathie zwischen den Nachbarvölkern; die treue Gefolgschaft, welche die Polen den französischen Adlern leisteten, erweiterte die Kluft zwischen ihnen und den gut preussisch gesinnten Schlesiern[1]). Aber Holtei muss gleichwohl schon früh sein Herz für die ihres Nationalstaates beraubten, von den Stammesbrüdern losgerissenen Heimatlosen entdeckt haben; vielleicht schon am Breslauer Gymnasium, sicherlich an der Hochschule, wo er bereits als erklärter Polenfreund galt. Er bekannte selbst viele Jahre später, wie er den Umgang mit Polen immer geliebt habe, trotz ihrer ererbten unbändigen Wildheit, die in Hass und Liebe keine Grenzen achte; „sie entschädigten den Freund" erzählt er von seinen polnischen Kollegen, „für solche Ausbrüche von Rohheit durch eine aufopfernde, bis zu schwärmerischer Hingebung reichende Treue und Anhänglichkeit." Das war die junge polnische Generation, die, an den grossen Erinnerungen der Revolution von 1794 zehrend, sich für eine neue Erhebung, zunächst gegen die verhassten Russen, vorbereitete; ihre Gelage, bei denen Holtei häufig zu Gaste war, endigten

---

[1]) VJ. 1, 3; 2, 38, 54, 252. 1818 Reise nach Thorn und Kulm durch rein polnisches Gebiet 3, 56. Vgl. Menzel, Denkwürdigkeiten S. 97. Fink, der Kampf um die Ostmark (1897) S. 289 ff.

meist in einer erschütternden Kundgebung heissen nationalen Schmerzes[1]). Es ist sehr charakteristisch, wie eng der liebenswürdige, leichtsinnige Holtei sich in Breslau den Polen, sein späterer Gegner, der sittlich ernste Menzel, ebenda den deutschtümelnden Turnern anschliesst. Als Holtei 1821, blutjunger Gatte einer reizenden Schauspielerin, zugleich Sekretär und Dichter des Breslauer Theaters, mancherlei Intriguen und Uebelwollende abzuwehren hatte, wusste er, dass er sich auf ein ihm leidenschaftlich ergebenes „Hilfskorps" polnischer Studenten fest verlassen konnte; und auch er seinerseits sollte im selben Jahre den ersten öffentlichen Schritt für Polen thun. Die Demagogenverfolgungen, von welchen unter der Berliner Studentenschaft vornehmlich die Polen betroffen worden waren, griffen, durch Requisitionen der Warschauer Regierung geleitet, auch nach der Breslauer Hochschule hinüber. An Holteis Seite verhaftete man den Litauer Kalinowski; der junge Dichter nahm unverzüglich teil an einer Deputation, welche den Rektor, keinen Minderen als Steffens, dringend ersuchte, den Verhafteten für die eigene Gerichtsbarkeit des akademischen Senats reklamieren zu lassen[2]). In jene Zeit fällt auch Holteis Bekanntschaft mit dem genialen polnischen Violinvirtuosen Lipiński[3]), dem er drei Decennien später in den „Vagabunden" ein schönes Denkmal gesetzt hat, und sein Drama „Stanislaus".

Die nächtliche Entführung König Stanisław August Poniatowskis durch Emissäre der Adels-Konföderation von Bar aus Warschau und seine noch in derselben Nacht durch glückliche Zufälligkeiten ermöglichte Rettung (3. November 1771) hatte ihrerzeit auf das deutsche Publikum tiefen Eindruck gemacht, in der Folge bis auf die Gegenwart herab zahlreichen litterarischen Erzeugnissen, zumeist im Dienste niedriger Unterhaltungslektüre, Stoff gegeben; für Holtei

[1]) VJ. 4, 59. 138.

[2]) H., 300 Briefe aus 2 Jahrhunderten II 1, 167; hier auch Steffens' Bericht an Hardenberg 2. Dez. 1821.

[3]) H., Gedichte[5] (1861) S. 112. Polnisch in G. Kohns „Polska w świetle niemieckiej poezji" 1, 96.

kommt als Quelle ein Aufsatz Elisens v. d. Recke in Betracht, in welchem die redselige Dame auf Grund ihres Warschauer Tagebuchs von 1790 mündliche Mitteilungen der Schwester Poniatowskis, der in Polens Kulturgeschichte oftgenannten pani Krakowska, verwertete [1]). Holteis „Stanislaus oder die wunderbare Rettung“ [2]), sein Erstlingsversuch auf dem Gebiete des ernsten Bühnenstücks, hat ausser einer nicht ungeschickten Dramatisierung der Erzählung Elisens nicht das geringste aus eigenem aufzuweisen; der Dichter sprach diesem Parergon später die allzu anmassende Bezeichnung „Drama“ ab und verbannte es aus der Ausgabe letzter Hand seines „Theaters“ (1867). Als das Stück 1822 mehrmals über die Breslauer Bühne ging (auch Holteis Gattin hatte darin einen kleinen Part inne) [3]), mögen sich des Dichters polnische Freunde nicht sonderlich befriedigt gefühlt haben; der „Stanislaus“ entbehrt jedes spezifisch nationalen Kolorits, verrät durchaus kein wärmeres Interesse für das „interessante“ Volk, ja er stellt sogar, der Quelle folgend, das Oberhaupt der Konföderation von Bar, Pulawski, dessen Name noch heute von jedem Polen ehrenvoll genannt wird [4]), als „greuelbrütenden“ Verschwörer hin. Noch mag ein kleiner Irrtum Holteis Erwähnung finden: die v. d. Recke hatte bei Erwähnung einer Lokalität bei Warschau statt Lazienki die Einzahl Lazienka gebraucht; in der scenischen Bearbeitung wird daraus Lagienka, ein Name, der wegen des schönen Reims auf Dubienka nachmals noch zu grosser Verbreitung gelangt ist. — Wie dem auch sein mochte: weit entfernt durch den „Stanislaus“ Einbusse zu erleiden, zeigte sich die Anhänglichkeit der jungen Polen an

[1]) „Die Gefangennehmung und Befreiung des letzten Königs von Polen“ in Heinr. Sigism. v. Zeschaus „Waysenfreund“ 1, 192—204 (1821) = „Der Raub und die Rettung des letzten Königs Stanislaus von Polen“ in „Jahresverhandlungen der kurld. Gesellschaft für Litteratur und Kunst“ 2, 379 (1822, vorgelesen 2. April 1819).

[2]) Jahrbuch deutscher Nachspiele für 1823 S. 1 ff. = Theater (1845) S. 20 ff.

[3]) VJ., 3, 338.

[4]) Vgl. einen deutschen Reflex dieser Anschauung TK. S. 41.

das Ehepaar Holtei bei den Theaterskandalen, welche dasselbe 1823 aus Breslau vertrieben, im hellsten Lichte.

Auch in Berlin, wo Holtei zunächst festen Fuss fasste, bildete sich schnell ein Kreis polnischer Studenten um ihn; der Tod der geliebten Gattin trieb den Vereinsamten zu noch engerem Anschlusse an diesen, wie an andere gesellige Zirkel, und im Verkehre mit seinen getreuen Hilfstruppen hat er sicherlich oft den Namen des damals wie heute berühmtesten Polen, des Helden von 1794 vernommen. Kościuszko hatte während seiner kurzen öffentlichen Wirksamkeit allgemeinen Enthusiasmus in Deutschland erregt [1]; durch seinen Tod (1817) war allerlei biographisches Detail über den Halbvergessenen neu in Umlauf gebracht worden, unter anderem eine Anekdote, die von der abgöttischen Verehrung, die die Polen ihrem Nationalheros zollten, Zeugnis ablegte: er hatte im Jahre 1814 eine in der Nähe von Paris plündernde russisch-polnische Abteilung blos durch Nennung seines Namens dahin gebracht, dass die Soldaten die Waffen wegwarfen und kniefällig die Verzeihung des Ex-Diktators erflehten. Ich habe TK. S. 25, 35 f. gezeigt, wie diese Begebenheit 1824 auch Substrat einer übrigens belanglosen und Holtei sicherlich unbekannten deutschen Poetisierung geworden ist. Mag nun Holtei diesen Stoff mit anderen biographischen Daten über Kościuszko von seinen Freunden übernommen oder nach anderem Berichte aus dem Konversationslexikon oder wieder nach einem andern aus der Breslauer Zeitung seines Intimus Karl Schall geschöpft haben [2]), den unmittelbaren Anstoss zu der unter dem Namen „Der alte Feldherr“ bald so weit bekannten Dramatisierung gab ein ganz äusserlicher Umstand die zufällig bemerkte Aehnlichkeit des Schauspielers Remie vom Königstädtischen Theater (an welchem Holtei seit 1825 als Sekretär wirkte) mit Napoleon. „Das könnte man fürs Theater benützen, dachte ich — denn bei was immer für einem Anblick

---

[1]) TK. S. 14 ff.

[2]) VJ. 4, 235. „Beiträge für das Königstädter Theater“ 1, XXV. Geiger, Berlin 2, 505.

oder Ereignis wäre dies nicht mein Gedanke gewesen?“ Aber wie? Napoleon als Mittelpunkt einer Handlung — das verbot sich für Berlin von selbst. Also als Nebenperson, als stumme, dadurch vielleicht um so wirksamere Figur in einem Tableau, natürlich einem szenisch effektvollen Schlusstableau. Nun fehlte dem dramatischen Improvisator nur noch eine Rahmenhandlung: er wählte jene Anekdote aus dem Leben Kościuszkos, verwandelte die Soldaten der Alliierten in Dombrowskische Legionäre des Napoleonischen Heeres, verlegte den Schauplatz aus Frankreich nach einer beliebigen deutschen Gegend mit ganz leicht angedeutetem schweizer Lokalcolorit — denn in der Schweiz hatte Vater Thaddäus den letzten Abschnitt seines freiwilligen Exils verlebt — und gab dem Stücke den historischen Hintergrund etwa von 1799 [1]). In einem Tage (Ende 1825), gewohnt, die Poesie zu kommandieren, liess er so das vielgenannte Liederspiel entstehen, dessen einfache Handlung ich TK. S. 26 analysiert habe.

Mit Bedacht war der Titel des „Alten Feldherrn“, den die Laien anfangs fälschlich auf Napoleon bezogen, gewählt worden. Denn die Theaterzensur machte gleich anfangs Schwierigkeiten; der Dichter wandte sich, um die Aufmerksamkeit von Kościuszko, dem Polen, der gegen den Vater des regierenden preussischen Königs gefochten, abzulenken, direkt an Friedrich Wilhelm III. mit der Anfrage, ob derselbe etwas gegen ein würdiges Auftreten der Gestalt Napoleons auf der Königstädter Bühne einzuwenden hätte. Der König verneinte, die Zensur gab das Stück frei, und es ging am 1. Dezember 1825 unter grossem Beifall, bei dem die polnische Kolonie sicherlich nicht zurückblieb, in Scene; der Autor konnte sichs indessen nicht verhehlen, dass nur die Minorität der Anwesenden zu wissen schien, wer Kościuszko überhaupt gewesen [2]). Diese Aufführung öffnete nun der

[1]) Vgl. TK. S. 25. — Ueber H. als Dramatiker beachtenswert M. Koch im Kunstwart 11, 313.

[2]) In Hamburg fiel der „Alte Feldherr“ bald darauf aus demselben Grunde durch. VJ. 5, 348. — Zeitungsstimmen: Gesellschafter 1825 Nr. 198 (über die Unklarheit des Titels. „Der Moment, wo die Polen

Polizei vermutlich die Augen über die eigentliche Hauptperson des Liederspiels. Mochte die Glorifikation des polnischen Nationalhelden oder (was ebenso wahrscheinlich) die als Schlusschor verwendete Melodie der Marseillaise Aergernis gegeben haben, jedenfalls wurde gegen die Wiederholung des Stückes wenige Tage nach der Première seitens der Behörde Einsprache erhoben. Nun ging zwar das Spiel kraft jener früheren Entscheidung des Königs dennoch und sogar in Anwesenheit des letzteren zum zweitenmale über die Bretter, aber gerade bei dieser Aufführung, die den Monarchen ohnehin darüber aufklären musste, dass ihm eine Nebensache als der bedenklichste Punkt der Novität dargestellt worden war, gerade diesen Abend hatte das Publikum des Königstädtischen Theaters den Teufel im Leibe und gab den dürftigen politischen Anklängen des Liederspiels, welches uns heute, zumal in der damaligen Fassung, unendlich harmlos erscheint, eine Bedeutung, die weder beabsichtigt war noch bei der Obrigkeit empfehlend sein konnte. So wurde denn der „Feldherr", der während der unmittelbar folgenden Jahre in manchen Städten zur Darstellung kam [1]), in Berlin selbst nur noch dreimal gestattet, dann nie mehr, was nicht hinderte, dass sich auf dem Königstädtischen Theater schon 1828 der Rummel eines Polenstückes (Gotthilf August v. Maltitz' „Der alte Student") wiederholte. Im Leben Holteis bedeutet sein Kościuszko-Dramolet insofern einen Wendepunkt, als dasselbe ihm nicht nur die Gunst Friedrich Wilhelms III. für immer entzog, sondern überdies den durch und durch loyalen Mann bei einigen hohen Funktionären, namentlich bei dem berüchtigten, auch in Theatersachen allmächtigen Demagogenjäger Tzschoppe in den Ruf eines „schlimmen Liberalen" brachte: eine Meinung,

---

den K. erkennen und seinen Namen ausrufen, hätte, weniger vorbereitet, mehr gewirkt"). Litterar. Konversations-Blatt 1826 Nr. 12 und 97. Wiener Zeitschrift etc. 1826 Nr. 18 (furchtsam: „Ein kleines Stück, d. a. F., hat Aufsehen erregt, weil es an eine verflossene Epoche erinnert"). Wiener Theaterzeitung 15. Jan. 1826.

[1]) Breslau z. B. 2. März 1826 (Schlesinger, Gesch. d. Breslauer Theaters 1, 181).

die sich lange Jahre hindurch jeder auf Berlin gerichteten Absicht des unstäten Dichters als unübersteigliches Hemmnis entgegenstellte.

1828 erschien der „Alte Feldherr“ in seiner ursprünglichen Gestalt im Drucke [1]), „den lieben Freunden in Polen“ zugeeignet. Er gehörte einer litterarischen Gattung an, die heute bereits ganz fremdartig anmutet: in seiner mehr skizzierten als ausgeführten Handlung finden wir zahlreiche Lieder mitten unter den Dialog hineingestreut, durchweg nach Melodien verschiedenster Provenienz, die zur Zeit der Entstehung des Stücks, also 1825, mehr oder minder populär waren; die Wechselrede, welche Holtei auch später nie meistern gelernt, die Vorgänge, die Personen scheinen nur darum vorhanden zu sein, um von einem der (meist coupletförmigen) Lieder möglichst ungezwungen zum anderen hinüber zu leiten. Im 18. Jahrhunderte war für verwandte Erscheinungen (Goethes „Fischerin“) wohl etwa die Bezeichung „Singspiel“ verwendet worden; jetzt nannte man derlei „Liederspiel“ oder noch lieber „Vaudeville“ und führte die Tradition desselben gerne bis auf J. Fr. Reichardt, mit mehr Recht auf Kotzebues beliebtes Leyermädchen Fanchon zurück, wiewohl die Liederspiele und Vaudevilles eines Karl Blum, Ludwig Freiherrn von Lichtenstein, Louis Angely und Holtei ihre direkte Abkunft einerseits von der Wiener, andererseits von der Pariser Vorstadtbühne nicht verleugneten. Der vom Glück weit über Verdienst begünstigte Berliner Karl Blum, der Zeit nach ein Vorgänger Holtei's, übrigens selbst ausübender Musiker, unterschied rein äusserlich das Vaudeville (neue Texte zu bekannten Melodien) vom Liederspiel (neue Melodien zu bekannten Texten) [2]); Holtei dagegen suchte durch

---

[1]) Jahrbuch d. dtsch. Bühnenspiele für 1829. S. 1 ff. — Mit einem beiläufig gleichzeitigen französischen Vaudeville („Kosciuszko dans la scène“ oder ähnlich) hat Holteis Liederspiel nichts zu thun; ausser ins Englische („Kosciuszko or the old general.“ London, o. J.) scheint es in seinem ganzen Umfange nie übertragen worden zu sein.

[2]) Vaudevilles; nach dem Französischen bearbeitet (1824—26) 1, IX; 2, V.

Berücksichtigung der Stilarten Klarheit in die verworrene Terminologie zu bringen: im Vaudeville herrsche (wie denn bei Blum durchweg) Wortwitz, Leichtfertigkeit, im Liederspiel das Gemüt; seine eigenen Liederspiele bezeichnet er als ein Kompromiss zwischen französischer Laune und deutscher Innigkeit. Für grosse Leidenschaften war hier, wo das feuchte Schlingkraut der Sentimentalität alles überwucherte, natürlich kein Raum. Unermüdlich trat Holtei für heimische Stoffe und (mit Hinweis auf den Liederreichtum unseres Volkes) für die Wahl heimischer Melodien ein, für originale Produktion im Gegensatz zu Blums fabriksmässigen Uebersetzungen; als Texte dieser Liedereinlagen verwendete er (von seinem ersten Liederspiel, den „Wienern in Berlin“ (1824), und dessen Anleihen bei Bäuerle abgesehen) stets eigene, meist sehr glückliche Schöpfungen nach trefflich ausgewählten Melodien statt des blühenden Unsinns, der die Blum'schen Erzeugnisse erfüllt. Louis Angely lenkte später aus Blum's in Holtei's Bahnen ein; dem heiteren norddeutschen Liederspiele entwuchs in den vierziger Jahren unter immer erneuter Einwirkung Frankreichs die Berliner Lokalposse der Kalisch und Konsorten; das rührende Genre starb ab. Holtei, der, ehe die „Schlesischen Gedichte“ Schlesien, die „Vagabunden“ Deutschland eroberten, seine seltenen Erfolge nur dem Liederspiel zu danken hatte, beschäftigte sich, gereizt durch die vornehm ablehnende Haltung der höheren Kritik gegenüber der ganzen Richtung, eingehend mit der Theorie dieser seiner Lieblingsform [1]): ja er hat sogar nach Art der Romantik ein Liederspiel über das Liederspiel gedichtet [2]), und sich oft mit berechtigtem Selbstgefühl auf die Popularität seiner liebenswürdigen Kouplets berufen. „Dergleichen verderbe den guten Geschmack,

---

[1]) H., Monatl. Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Litteratur. 1 (1827), 32 ff.

[2]) „Der schottische Mantel“; Theater (1845), 86 ff. — Vgl. auch Wiener Zeitschr. 27. Nov. 1834 anlässlich eines Holteischen Gastspiels im Josefstädter Theater. — Ueber den Vortrag der gesanglichen Einlagen, wie ihn Holtei (hier mit Blum einig) wünschte, vgl. H., Monatl. Beiträge etc. 1, 48 und TK. S. 28.

So hallt es von oben wieder", murrte er [1]), „doch unten das ungelehrte Pack, Singt ringsumher meine Lieder"; und ein andermal die Klage: „Meine Lieder klingen, In dem deutschen Land, Denen, die sie singen, Bin ich kaum bekannt."

Aber unter den zahllosen Liedern des fahrenden Sängers kann keines, auch nicht das Mantellied, an allgemeiner Beliebtheit wetteifern mit den beiden, Kościuszko in den Mund gelegten Chansons des „Alten Feldherrn": „Fordre Niemand mein Schicksal zu hören" und „Denkst Du daran, mein tapferer Lagienka". Hier hatte der Dichter für die eigentümliche martialisch-sentimentale Stimmung, welche er der bonapartistischen Dichtung der Franzosen für seinen polnischen Ex-Helden entlehnt zu haben scheint, glücklichen, ja bisweilen ergreifenden Ausdruck gefunden und mit französischen Weisen vermählt, durch welche der Massenschritt der grossen Armee dröhnt. „Fordre Niemand" steht poetisch nicht eben hoch, aber die stolze Melodie „D'un héros que la France révère" [2]) hat die drei Strophen des Liedes fast bis an die Schwelle der Gegenwart getragen. Weniger originell als „Fordre Niemand", wenngleich vom Volksurteil weit mehr begünstigt, war der „tapfere Lagienka" (der Name stammt aus dem „Stanislaus" s. o.) blos eine Umarbeitung einer der berühmtesten oppositionellen Chansons der französischen Restaurationszeit, des „Te souviens-tu" [3]) von Émile Debraux (1796—1831), einem poetischen Bohémien, dem sein grosser Freund Béranger einen herrlichen Nachruf gewidmet hat. In dem Liede Debraux', dessen schöne Weise natürlich von Holtei übernommen wurde, gleitet die ganze napoleonische

---

[1]) Gedichte [5] (1861), 331. — Ein anerkennendes Urteil K. M. v. Webers ebd. S. 428.

[2]) Vgl. C. W. Henning, Der alte Feldherr, heroisches Liederspiel von Karl von H. (Klavierauszug) Berlin o. J. (ca. 1826). Die Originalpartitur wurde auch, wie damals üblich, handschriftlich von der erstberechtigten Bühne weiter verkauft. Vgl. Jahrb. für deutsche Bühnenspiele f. 1829, 40. — Henning wurde mir durch die Güte E. Mandyczewskis zugänglich.

[3]) Delloye, Chants et chansons populaires de la France [2] (1848) Bd. 1, Nr. 2. Vgl. H., Briefe aus und nach Grafenort (1841) S. 229.

Legende in wenigen Versen an uns vorüber: die Pyramiden, Italien, Spanien, Deutschland, Russland, der Zusammenbruch; ein Hauptmann des Soldatenkaisers erweckt diese glänzenden Erinnerungen in einem seiner ehemaligen Soldaten, der einst das Leben des Offiziers gerettet hat (Holtei behielt diesen Zug bei) und nun unter der ruhmlosen Herrschaft der Bourbons zum Bettler geworden ist. Bei Debraux wird der Hauptmann in Strophe 1 zunächst eingeführt und dann alles weitere ihm in den Mund gelegt („Te souviens-tu, disait un capitaine Au vétéran qui mendiait son pain“); Holtei, den Bedürfnissen der Bühne folgend, verteilt die stolze Klage um die Siege und Niederlagen von 1792 und 94 in dramatischem „Zweigesang“ auf seinen „alten Feldherrn“ und dessen getreuen Soldaten Lagienka.

Der wehmütige Anfangs- und Endrefrain des Franzosen ist im Deutschen beibehalten worden, und die letzte Strophe des Holteischen Liedes lehnt sich in ihrer älteren Gestalt genau an Debraux an:

Te souviens tu . . . Mais ici ma voix tremble,
Car je n'ai plus de noble souvenir;
Viens-t'en l'ami, nous pleurerons ensemble
En attendant un meilleur avenir.
Mais si la mort, planant sur ma chaumière,
Me rappelait au repos qui m'est dû,
Tu fermeras doucement ma paupière,
En me disant: Soldat, t'en souviens-tu?

Thaddäus.

Denkst Du daran — weh' meine Stimme zittert,
Und hier verbleicht der Freude letzter Glanz.
Ich seh im Sturm der Zeiten schon verwittert
Den ich geflochten — unsern Lorbeerkranz.
Geh du mit mir — und sinkt mein Haupt darnieder,
Umfang' ich einst den Tod als Held und Mann —
Dann schliesse mir die müden Augenlider,
Und scheidend sprich: Soldat, denkst du daran?

Auch die übrigen musikalischen Einlagen im „Alten Feldherrn“ ranken sich an französischen Weisen empor[1]),

[1]) Vielleicht war der „Alte Feldherr“ deshalb Xavier Marmier so sympathisch. Vgl. H., An Grabes Rande (1870) S. 9. — Uebrigens hat

bei deren Auswahl Holtei gewiss neben seinem guten Gedächtnis P. Capelles dies- und jenseits der Vogesen vielbenutztes Melodienrepertorium „La Clef du Caveau“ zu Rate gezogen hat (siehe den Anhang); nur in der Ouverture und dann bei der Anagnorisis am Schlusse erklingt die Kościuszko-Polonaise [1]) und zum Chore der Ulanen „Hat man brav gestritten“) eine mir bisher sonst nicht nachweisbare polnische Volksweise [2]); man gewahrt selbst in diesen Kleinigkeiten ein bewusstes Streben des Dichters nach dem im „Stanislaus“ so gröblich vernachlässigten nationalen Kolorit. Aber der grosse Erfolg, den die Lieder des alten Feldherrn sogleich nach der Première am 1. Dezember 1825 hatten — schon am 24. Dezember nahm Holtei die Melodie des „Fordre Niemand“ wie etwas allbekanntes in den „Wienern in Berlin“ wieder auf [3]), Sylvester 1826 hörte er deutsche Handwerkergesellen in Paris den Lagienka singen [4]) — ihre allgemeine Beliebtheit von ihrem Entstehen bis auf 1830 kann durchaus nicht stofflichen, politischen Momenten zugeschrieben werden. Von einer im grossen Publikum verbreiteten Polenschwärmerei konnte damals, solange in Kongresspolen anscheinend geordnete Zustände obwalteten, nicht die Rede sein, die Griechen und Spanier absorbierten völlig die Sympathien der deutschen Gebildeten, und die sentimentale Betrachtung polnischer Vergangenheit und Gegenwart fristete sich höchstens als Korollar des Napoleonkultus fort, welcher vom Tode des Imperators bis gegen 1840 weite Kreise des deutschen Mittelstandes gefangen hielt.

1829 (zuerst am 27. August) traf Holtei in Weimar mit Adam Mickiewicz zusammen, der, von dem liebenswürdigen Balladendichter A. E. Odyniec begleitet, Goethe zum acht-

---

sich Marmier selbst für polnische Verhältnisse interessiert („Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne“ 1843).

[1]) Vgl. oben und TK. S. 37 f.

[2]) Vgl. H.s schöne Worte über die polnischen Volksweisen im 55. Kap. der „Vagabunden“.

[3]) Vgl. Theater (1845) S. 47.

[4]) VJ. 4, 320.

zigsten Geburtstage gleichsam die Huldigung Polens und der Slavenwelt überhaupt darbrachte[1]). Unser Dichter scheint sich mit der Persönlichkeit der in Weimar allbeliebten Fremden nicht viel vertrauter gemacht zu haben als mit der Rechtschreibung ihrer Namen; er scherzt gelegentlich über „Pole Eins, Pole Zwei", wie ein sprachungewandter Weimaraner Wirt die beiden aus Bequemlichkeit bezeichnet hatte, aber das hat er sich sicherlich nicht träumen lassen, dass ihm in dem bleichen interessanten Schwärmer, der Ottiliens Gesellschaft durch allerlei spiritistische Künste zu verblüffen und zerstreuen wusste, ein Grossmeister der Weltlitteratur gegenüberstehe, der schon damals mit den Fragmenten der „Totenfeier", dem Wallenrod, den Krim-Sonetten den Zenith seines Könnens nahezu erreicht hatte. Niemand hat Polen glühender geliebt, niemand den Polenschmerz erhabener verkörpert als dieser grösste Sohn der unseligen „Mutter"; seltsam und wenn nicht durch eine Zufallslaune, dann nur durch die völlige Heterogeneität der Charaktere erklärlich ist es, dass trotz des regen geselligen Verkehrs am Goethe'schen Hoflager keine nähere Berührung zwischen Mickiewicz und dem gleichaltrigen Dichter, der das Exil Kościuszkos poetisch verklärt hatte, zu Stande kam. Odyniec, der in seinen Briefen Holteis Geselligkeitstalent vollauf würdigt, hat jedenfalls nichts von dem „Alten Feldherrn" gewusst.

Am 29. November 1830 bricht mit dem berühmten Zuge nach Belvedere die zweite polnische Revolution aus, um schon ein Jahr später ein rühmliches, aber unglückliches Ende zu finden. Dem europäischen Philhellenismus der zwanziger Jahre erwächst ein vielgestaltiger, ungeberdiger Nachfolger in dem Polenkult Mittel- und Westeuropas. Welche Momente speciell

[1]) VJ. 5, 138 f. 146. Dazu die Briefe Odyniec' an Julian Korsak und Ignacy Chodźko, zuerst in der Warschauer „Kronika Rodzinna", dann bei Bratranek, Zwei Polen in Weimar (1870) S. 82, 88, 92, 96, 98 f., 103, 137. — Es mag immerhin Erwähnung finden, dass Holteis kleines Lustspiel „Sie schreibt an sich selbst" in letzter Linie (über eine französische Zwischenstufe) auf ein Stück Graf A. Fredros, des „polnischen Molière", zurückgeht (Neue Freie Presse Nr. 9607).

in Deutschland thätig waren, die politische und kulturelle Bewegung namentlich im Westen und Süden des Reiches zu fördern, zu verlangsamen, ihr endlich ein Ziel zu setzen, kann hier nicht erwogen werden [1]. Uferlos wie weiland die Griechendichtung war die durch Polens Insurrektion und Emigration hervorgerufene Litteratur; ihre populärsten Schöpfungen aber datieren um 5 Jahre zurück, Holtei's beide Lieder „Fordre Niemand“ und „Denkst Du daran“, welche, bis 1830 als melodiöse sentimentale Gesangstücke beliebt, nun mit einemmale mächtige, politische Resonanz erhielten, einer weitverbreiteten politischen Stimmung demonstrativen Ausdruck gaben und sich tief in die Erinnerung der gleichzeitigen Generation eingruben. Der Kulturhistoriker wird es verzeichnen müssen, dass ein Lied wie „Denkst Du daran“, die stilgetreue Nachbildung einer bonapartistischen Chanson, der Verherrlichung eines Polen, der gegen Deutsche gekämpft, dienend, von einer echt französischen Melodie getragen, ein volles Jahrzehnt hindurch bis zum Rheinlied-Rummel sich als das beliebteste deutsche Volkslied behaupten konnte, dessen mächtige Wirkung klassische Zeugen wie Bismarck [2], Paul de Lagarde [3], Fontane [4] bestätigen.

Die Ereignisse von 1830 und 1831 forderten zu einer Neubearbeitung des „Alten Feldherrn“ auf; war die Wirkung desselben bisher die eines Guckkastenbildes gewesen, dem ein Erklärer mit langem Stabe notgethan hätte, um das Publikum über die halbvergessene Persönlichkeit des Titelhelden aufzuklären, so sollte das Liederspiel nun, wo der Name Kościuszkos wieder in aller Munde war [5], das Polen-

[1] Vgl. TK. S. 20 ff.

[2] Politische Reden (Cotta) 11, 416.

[3] Gedichte S. 89.

[4] Kinderjahre S. 194 f. — Vgl. auch Stanisł. Schnür-Pepłowski, Kościuszkowskie czasy 2 (Bibl. powszechna Nr. 159 f.): 147 f. (Verbreitung des Liedes in Breslau während der dreissiger Jahre; die Musik zum „Alten Feldherrn“ 1832 in Leipzig beim Empfang des von Bem geführten Emigrantenzugs gespielt). H. R. Hildebrand in Soltaus Deutschen Historischen Volksliedern 2, 490.

[5] TK. S. 21 ff. u. ö.

stück par excellence werden und wurde es auch [1]. Metrisch und stilistisch reinigte der Dichter den Text, biographisches Detail wurde nach der inzwischen erschienenen Kościuszko-Biographie Falkensteins (1. Aufl. 1827) [2]) berichtigt und ergänzt. Napoleon verwandelte sich, da eine Irreführung der Behörden nunmehr weder nötig noch möglich schien, aus dem „Feldherrn“ in den „Kaiser“; das Schlusstableau (der Eroberer mit seiner Suite) entfiel: Holtei bedurfte seiner nicht mehr, da die ursprünglich ganz sekundäre Handlung des Spiels mittlerweile so aktuell geworden war. Dagegen betonte er nun überall in dem bisher ganz farblos gehaltenen Dialog das national-polnische und politische Moment; prophetisch liess er den alten Feldherrn Polens neuerliche Erhebung und erneuten Fall von 1830 und 1831 verkünden, legte ihm eine neue Chanson („Du stetes Ziel der allerbängsten Sorgen, Der Hoffnung Ziel: mein theures Vaterland!“), wiederum nach einer bonapartistischen Melodie [3]), in den Mund und ersetzte die dem Debrauxschen Muster genau nachgebildete letzte Strophe des „tapferen Lagienka“ durch eine andere, schönere und zeitgemässere, welche indes nie die Popularität der älteren sentimentalen Fassung gewinnen sollte:

Thaddäus.

Denkst Du daran? — — — —
Doch nein, das sey vergangen!
Genug der Klagen! Lebet wohl und geht!
Vielleicht, dass Ihr dereinst mit glüh'nden Wangen

[1]) Die zweite Fassung des „Alten Feldherrn“ in „Beiträge für d. Königstädter Theater“ (1832) 1, 251 ff. = Theater (1845) S. 69 ff. = Theater (1867) 1, 259. — VJ. 5, 217.

[2]) TK. S. 18 f.

[3]) „Les adieux de Bertrand“; vgl. dazu Bismarck a. a. O. und Fontane, Kinderjahre S. 159: für die Beliebtheit der Melodie: „Polenlieder“ Altenburg 1833 Nr. 24, 26; Gaudy, Werke (1853—54) 1, 50. Bei H. selbst vgl. Deutsche Lieder (1834) S. 125 ff. und Theater (1845) S. 259, 426, 430. — „Bertrands Abschied“ noch 1865 in Härtels Deutschem Liederlexikon S. 361 („Leb wohl, du theures Land, das mich geboren“); das Gegenstück (nach derselben Weise) „Rückkehr des General Bertrand 1821“ bei Ditfurth, Historische Volkslieder 1756—1871. 2, 18. — „Du stetes Ziel“ aufgenommen in Holteis „Deutsche Lieder“ (1834) S. 26.

An Eures alten Feldherrn Grabe steht!?
Dann seyd gewiss: mein Geist wird Euch umschweben,
Er wird für Euch vor Gottes Throne fleh'n:
Und will er Euch nicht ehrenvoll erheben,
So lass er ehrenvoll Euch untergeh'n.

Alle (auf die Kniee geworfen.)

Gott! Willst Du uns nicht ehrenvoll erheben,
So lass nur ehrenvoll uns untergeh'n.

Ueber die Parteistellung Holteis kann kein Zweifel bebestehen. Wie sein Landsmann Wilibald Alexis durch und durch konservativ und ein begeisterter Anhänger der hohenzollernschen Dynastie, hielt er doch, wenigstens vor 1848, die bei ihm in frühesten Jugendeindrücken begründete Sympathie für die Polen, sonst allgemein ein Merkzeichen politischer Opposition, für wohl vereinbar mit treu preussischer Gesinnung, obwohl ihm die seit 1830 wieder verstärkt auftretenden irredentistischen Bestrebungen der preussischen Polen wohl bekannt sein mussten [1]). „Tadle niemand" schreibt er, wie um sich zu rechtfertigen [2]), „den Preussen, der mit Kościuszko um Polen weint. Wer seinen König anbetet, wer sein Land liebt, der ahnet, der begreift am besten den Schmerz eines Volkes." Aber er verdarb es mit beiden Parteien. Sicherlich nicht mit Unrecht hat er das Scheitern seiner Bemühungen, wieder beim Königsstädter Theater unterzukommen (1834), in Zusammenhang gebracht mit den Gegenzügen Tzschoppes, der öffentlich behauptete, der Verfasser des „Alten Feldherrn" sei ein unverbesserlicher Revolutionär, den man auf jede Weise verhindern müsse, sich in Berlin zu fixieren [3]). Andererseits widerfuhr seinem Gedicht „Der letzte Pole" (1832) [4]), das die äusserste Grenze bezeichnet,

---

[1]) Vgl. Treitschke, Deutsche Geschichte, 4, 209. 556 ff. 5, 145 ff. 259. 540 ff.

[2]) Beiträge f. d. Königstädter Theater (1832) 1, XXVI f. — Vgl. auch Gedichte [5] (1861) S. 439.

[3]) VJ. 6, 10.

[4]) Chamisso-Schwabscher Musenalmanach f. 1833 S. 88 ff. = Gedichte [5] (1861) S. 54 ff. Polnisch in G. Kohns „Polska w świetle niemieckiej

zu welcher sich Holteis Polenkult vorwagte, ein die Echtheit der ausgesprochenen Ueberzeugung höhnisch in Frage stellender Tadel des Allerweltschulmeisters Wolfgang Menzel [1]): „Herr v. Holtei macht erträgliche Singspiele für den Entre-Act, leichtes Zugemüse zur Theaterkost, und überdem ist er ein allezeit fertiger Lobposauner für theatralische und sonstige Mäcene: aber einen solchen Theatermann sollte das ungeheure Schicksal Polens gerührt haben? Und dem sollte man die grosse Klage anvertrauen? O nicht doch!“ Der Dichter des „letzten Polen“ erfuhr von diesem höchst ungerechten Angriff, der sich mit dem Gedichte als solchem gar nicht beschäftigte, erst nach Jahren [2]).

Eins konnten weder Tzschoppe noch Menzel hindern: der „Alte Feldherr“, gleich seinen Liedern durch die polnische Revolution zu neuem Leben erweckt, machte (übrigens fast durchweg in der älteren Fassung) von Bühne zu Bühne die Runde durch Deutschland; und sein Schöpfer selbst half wacker dabei mit, als er, von der bitteren Not gedrängt, nach langjähriger Pause die Bretter wieder betrat. Er spielte den Thaddäus 1833 in Hamburg, Leipzig, Frankfurt a. O. [3]); an den beiden erstgenannten Bühnen setzte er die zweite, viel aktuellere Fassung des Stückes durch [4]), nicht ohne lebhaften Widerspruch der auf den älteren Text eingespielten Mimen. Den grössten Erfolg erzielte Holtei in Hamburg, wo er sich indess genötigt sah, bei den Reprisen manche Beziehungen auf Polens jüngste Schicksale zu streichen, weil demonstrativer Applaus des Auditoriums dem russischen Ministerresidenten v. Struve Anlass zu einer Beschwerde beim Senat gegeben hatte. In der Festung Schweidnitz bereiteten 1835 [5]) polnische Internierte, welche als preussische Unter-

poezji“ 1, 98. Inhaltl. eng verwandt (Moritz Veit) Polenlieder (1832) S. 24.

[1]) Morgenblatt 1832 im Litteraturblatt Nr. 129.

[2]) Noch 1834 Deutsche Lieder S. 197 ein scherzhaft freundschaftliches Gedicht an Menzel „Der böse Mann“.

[3]) VJ. 5, 348. 361; 6, 5. Vgl. Simmelsammelsurium (1872) 2, 130.

[4]) Theater (1845) S. 69.

[5]) 19. Juni. VJ. 6, 32.

thanen gegen Russland gefochten hatten, dem Dichter-Schauspieler des „Alten Feldherrn“ nach der Vorstellung eine einfache, aber ergreifende Ovation; einer der Häftlinge war Studiengenosse Holteis gewesen. 1836 versammelte Holtei's Paraderolle in Warmbrunn ein vorwiegend polnisches Publikum [1]; 1847 [2] las er, ein Meister poetischer Rezitation, das Liederspiel in Bremen vor und sehnte in einer Eingangrede die Morgenröte der Freiheit für Polen herbei; in Braunschweig am 14. Mai 1847 sang er als Thaddäus zum letztenmale von der Bühne sein „Denkst Du daran“ [3].

Manchen Dank, doch auch viel Herzeleid, so sang ein Freund des Dichters [4], hatte der „Alte Feldherr“ seinem Schöpfer gebracht; jene Popularität der Gasse, nach der Bürger gerungen hatte, aber nicht die hohen Ehren des Dramas, um welche Holtei im Irrtum über das eigentliche Gebiet und die Grenzen seiner Begabung unermüdlich warb; das Misstrauen seines geliebten Königs und den Enthusiasmus armer Emigranten; das Scheitern seiner Carrière und zahllosemal den vergänglichen Sieg über das Theaterpublikum; nicht zum mindesten endlich das Bewusstsein, einer grossen Bewegung das mächtigste litterarische Agens geliefert zu haben. In diesem berechtigten Selbstgefühl fand Holtei 1841 den richtigen Ton zu einer Abwehr jenes Menzelschen Angriffes [5]: „Ja, ich bin der Erste gewesen, der in Deutschland mit einer poetischen Klage um Polen aufgetreten ist. . . . Ja, mein Herr, eben zu jener Zeit“ (um 1825) „bin ich mitten unter den ‚Lobrednereien‘, deren Sie mich beschuldigen, mit einem Stücke hervorgetreten, welches als Drama schwach sein mag, als lyrisch erklingende Stimme aus dem Herzen gewaltig gewirkt hat; denn es fand mit seinen Liedern den Weg durch's ganze Land; es lebt heute noch; und auf den Gräbern meiner polnischen Freunde hallen die Strophen nach,

[1]) Ebenda 6, 202.
[2]) Ebenda 7, 225 ff.
[3]) Ebenda 7, 304.
[4]) Wilh. Albrecht. Bei H., An Grabes Rande [2] (1876) S. 25.
[5]) H., Briefe aus und nach Grafenort (1841) S. 73.

die ich ihrem grössten Feldherrn sang. . . . Ich habe den stumm-beredten Händedruck greiser, benarbter Krieger, ich habe die thränenbetauten Blumen ihrer Töchter empfangen . . und habe Jahre nachher, recht tief, aber doch mit freiem Sinn und ohne Reue, die Nachwehen jener flüchtigen Triumphe zu verspüren Gelegenheit gefunden.“ In jener Bremischen Rede nannte Holtei den „Alten Feldherrn“ mit Fug sein Schmerzenskind und fügte bei: „Wenn der alte Sänger ein wandernder geworden, wenn er, wie er hier vor Ihnen erscheint, ein heimatloser ist, so darf er fast behaupten, Kościuszko's Geist habe ihn zum Zigeuner gemacht.“ —

Die Erfahrungen eines einzigen Jahres indessen haben genügt, um den Dichter des tapferen Lagienka in einen entschiedenen Gegner der Polen umzuwandeln; in Sachen der Polen bedeutet 1848 wie für Deutschland überhaupt so für Holtei die Umkehr, die Ernüchterung nach dem Rausche; das Sturmjahr, allerorten bisher latente Kräfte entfesselnd, lässt zugleich auch keinen Zweifel mehr über die eigentliche Richtung derselben. Die Gegenströmung beginnt; ich erinnere an Namen wie Arndt, Wilhelm Jordan, Freytag, unter den Bekehrten neben Holtei nur etwa an Wolfgang Menzel oder Friedrich Hebbel. Der nationale und politische Gegensatz, über den Holtei 1832 sich noch hinwegsetzen zu können glaubte, trat 1848 in voller Schärfe zutage, an den Grenzen seiner teuren Heimat wütete Bürgerkrieg zwischen Deutschen und Polen, dem königstreuen Preussen musste die Rolle, welche einzelne Polen während der Berliner Märztage spielten, höchst verwerflich erscheinen. Darum erklärte er selbst 1850, als er in seiner Selbstbiographie zur Darstellung jener obenerwähnten Bremischen Einleitungsrede von 1847 gelangte: „Wie ganz anders würd' ich den alten Feldherrn einleiten, wenn ich ihn im Jahre 1850 öffentlich vorzutragen mich verlocken liesse![1])“ Er stellte bittere Vergleiche an zwischen

---

[1]) VJ. 7, 228. Vgl. Noch ein Jahr in Schlesien (1864) 2, 76. 109. 120 ff. 136. 163; Charpie (1866) 2, 256 f.; Nachlese 1 (1870): 216, 222; Simmelsammelsurium (1872) 2, 2.

seinem alten Kościuszko und jenen Landsleuten des Helden, welche Gastrollen in Revolutionsversuchen gäben: ein Hieb, der vermutlich Mierosławski und Bem treffen soll; er warf, fast mit denselben Worten wie sein alter Widersacher Menzel[1]), den deutschen Demokraten vor, für polnische Tyrannisierung ihrer Stammesbrüder zu schwärmen. Dem Sänger des „Alten Feldherrn“, des „Letzten Polen“, dem vielfach verdächtigten Polenfreunde blieb es endlich nicht erspart, aus Trachenberg an der schlesisch-posenschen Grenze vor einem drohenden Ueberfall polnischer Insurgenten über Neisse nach Wien flüchten zu müssen; dies Ereignis scheint dem Polenkult des leicht bestimmbaren Sanguinikers, der sich seine politischen Ansichten allzeit mehr vom Gefühl und den Nerven als vom Verstande diktieren liess, völlig den Rest gegeben zu haben. Mit welcher Ueberlegenheit urteilt er später über einen der hervorragendsten Polen von 1831, Graf Władysław Tomasz Ostrowski, den Ex-Marschall des revolutionären Reichstages und Unterrichtsminister Chłopickis, dessen Lebensweg sich in Graz mit dem Holteis kreuzte[2]).

Er ist in der Folge weder für noch gegen die Polen mehr öffentlich aufgetreten, wiewohl die Lagienka-Stimmung in Deutschland 1863 bei Maryan Langiewicz' Insurrektion noch einmal wie ein verlöschendes Licht flüchtig aufzuckte, ehe sich „finis Poloniae“ von neuem bewahrheiten musste. Holtei hat in der zweiten, sesshaften Hälfte seines Lebens, wie so vielem anderen, auch der Lust entsagt, noch weiter durch halbpolitische Dichtungen in das Getriebe einer Zeit einzugreifen, die sich ihm ohnehin mehr und mehr entfremdete. Gegen Ende der sechziger Jahre liessen Student und Handwerksbursch ab, davon zu singen, wie dereinst bei Dubienka viertausend gegen sechszehntausend standen, und wie dem „alten Feldherrn“ bei Maciejowice unter den feindlichen Hufen nur die Ehr' und dies blutende Haupt geblieben; die Texte verschwinden nach und nach aus den populären Gesangbüchern,

[1]) Denkwürdigkeiten S. 413.

[2]) Nachlese 1 (1870), 214 ff.

aber die in Deutschland nunmehr heimatlos gewordenen Lieder fanden in Polen eine neue Stätte: der mehrfach übersetzte Lagienka gilt heute in Galizien als original heimisches Volkslied. Seinem Dichter, der inzwischen in völlig andere Bahnen geraten war, dem qualvollen Ringen nach dem dramatischen Lorbeer entsagt, aber dem deutschen Roman eine neue Welt erschlossen und als Sänger Schlesiens auf dem Boden der heissgeliebten Heimat endlich echtesten Ruhm gefunden hatte, mag in den letzten Jahrzehnten seines Lebens all seine Teilnahme an den Schicksalen Polens nur wie eine Episode seines bewegten Lebens, im mild-verklärenden Lichte des „Denkst du daran“ erschienen sein; die Litteraturgeschichte nimmt Akt von seinem Singen und von seinem Verstummen in Sachen der Polen.

Zur Verbreitung der Holtei'schen Polenlieder.

„Fordre Niemand mein Schicksal zu hören.“ Ausser in den Drucken des „Alten Feldherrn“ (s. o.) auch in die „Deutschen (!) Lieder“ (1834, S. 24) und in die „Gedichte“ H.'s aufgenommen (5. Aufl. 1861, S. 531 unter dem Titel „Kosciuszko“). — 1833 Polenlieder. Erste Sammlung Nr. 8; 1847 (Wilh. Bernhardi) Allgemeines Deutsches Lieder-Lexikon Nr. 741; 1848 ca. in dem TK. S. 20 zitierten Volksbuch S. 42; 1848 Th. Täglichsbeck, Deutsche Liederhalle 3, 631 („Worte Kosziuskos“); 1859 Hoffmann von Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder Nr. 344; 1865 A. Härtel, Deutsches Liederlexikon S. 207; 1866 Des lustigen Sängers Neuestes Liederbuch S. 46. — Verwendung derselben Singweise: H. selbst, Theater (1845) S. 47 (in „Berliner in Wien“), S. 264 (in „Erinnerung“), 1854 Stimmen des Waldes[2] S. 190; ferner 1833 Polenlieder etc. Nr. 14, 19; 1861 Aug. Kahlert (in H.'s „An Grabes Rande“[2] S. 170). — Parodien: Z. Funck (Pseud. für Karl Friedr. Kunz), Buch deutscher Parodien und Travestien 2, 120 „Burschenlied“ („F. N. m. Sch. z. h., dem der Beutel noch wonnevoll strahlt“), 2 : 121 „Jeireimiade des alten Schmuhl“ (fränkisch-jüdischer Dialekt, in der Art H. Holzschuhers, vgl. Goedeke[1] 3, 1250). Franz Freiherr Gaudy, Werke (1853 f.) 1, 47 („... der das Schwert statt der Feder erwählt“). 1848 Berliner

Krakehler Nr. 10 (Ueber die Auflösung der Berliner Localgendarmerie). In H.'s „An Grabes Rande" (1870) S. 59 eine auf H. selbst bezügliche, 1860 in befreundeten Kreisen entstandene Parodie („F. N. sein Schicksal zu wissen, Wie es ihm dort als Mortimer ging"). Kladderadatsch 19. Febr. 1871 (gegen Garibaldi: „F. N. m. Sch. z. h., Lasst mich ziehen auf dorniger Bahn!"), wiedergedruckt in Ditfurths Hist. Volks- u. volksthüml. Lieder des Krieges 1870—71 S. 157. — Polnisch von Henryk Merzbach im Tygodnik Wielkopolski 1871 S. 473 = Kohn, Polska w świetle niemieckiej poezji 1 : 101.

„Denkst Du daran, mein tapferer Lagienka." Ausser im „A. F." in den „Deutschen Liedern" S. 58 und in den „Gedichten" (5. Aufl. S. 528). — 1833 Polenlieder etc. Nr. 7 (in der älteren Fassung, wie auch in der Folge fast immer); 1847 Bernhardi Nr. 275; 1848 Täglichsbeck 3, 178; 1848 ca. Volksbuch S. 43; 1859 Hoffmann von Fallersleben Nr. 144; 1860 ca. Fünf schöne neue Lieder (Frankfurt a. O. u. Berlin) Nr. 5; 1862 Des fröhlichen Sängers Liederschatz [2] S. 3331; 1865 Härtel S. 108. — Verwendung derselben Singweise: H. selbst, Deutsche Lieder S. 5, 8, Schlesische Gedichte [7] S. 322, Theater (1845) S. 148, 261, 266, Stimmen des Waldes [2] (1854) S. 26. Ferner 1833 Polenlieder etc. Nr. 11, 23; 1850 Hoffmann v. F., Deutsches Liederbuch II: 1; Aug. Kahlert „Erklingen soll des alten Feldherrn Weise" (H., Noch ein Jahr in Schlesien 2, 235) u. a. Sogar im dänischen Singspiel: Johan Ludvig Heibergs Poet. Skrifter 6 (1849), 324. — Parodien: 1833 Polenlieder etc. Nr. 16 (= TK. S. 38 f.); 1847 Bernhardi Nr. 274, 277 (276 Uebersetzung des „Te souviens tu" von Debraux); 1856 Soltau, Deutsche hist. Volkslieder 2, 494; 1862 Des fröhlichen Sängers Liederschatz [2] S. 55 unter dem Titel „Der alte Student" („D. D. d., Genosse froher Stunden"; auch in den meisten Kommersbüchern), S. 295 unter dem Titel „Wahre Freundschaft" („D. D. d., o wackerer Geselle"); 1870 Ditfurth, Hist. Volks- u. volkstüml. Lieder des Krieges 1870—71 2, 102 (über Metz und Sedan); 1873 Stettenheim in den „Berl. Wespen" (zum 25jährigen Jubiläum des Kladderadatsch) u. v. a. — Polnisch 1877 in Wybór pieśni światowych, Posen, Chociszewski; 1878 im Volkskalender Piast; 1890 in Stefan Surzyńskis Harfiarz 1, 42 (Schlussstrophe fehlt); 1891 Kohn a. a. O. 1, 103 (2. Fassung); in Stanisł. Schnür-Pepłowski's „Kościuszkowskie czasy" 2 (= Bibl. powszechna Nr. 159 f.) S. 145 eine Uebs. von A. Cz. (2. Fassung); vgl. dazu Böhme, Volkst. Lieder der Deutschen (1895) S. 82 und Kohn a. a. O. 1 : VI. — Eine Polonisierung der Debraux'schen Chanson in K. Wł. Wójcicki's Zbiór śpiewów i wierszy polskich 1830.

Hauptquelle für die im „Alten Feldherrn" verwendeten französischen Melodien war, wie bereits oben bemerkt, gewiss „La Clef du Caveau" von P. Capelle" (1. Aufl. 1811, 2. = 1816, 3. = 1827, 4. = 1848), das unentbehrliche Vademecum französischer Vaudeville- und deutscher Liederspieldichter, welches in seiner 4. Auflage (die mir Dr. Max Friedländer freundlich vermittelt) 2030 Weisen aller Art nebst den entsprechenden ersten Strophen oder Versen, sowie eine sehr praktische, auf metrischen Prinzipien beruhende Einteilung dieser leichtbeschwingten Litteratur enthält. Holtei mag für die erste resp. zweite Fassung des „Alten Feldherrn" (1825, 1832) die zweite resp. dritte Auflage der „Clef" benützt haben; ein gelegentliches Zitat giebt keinen weiteren Aufschluss. Nachstehend in der Abfolge des Textes die musikalischen Quellen der Liedeinlagen zunächst in der älteren Fassung des „Feldherrn", soweit ich dieselben zu eruieren vermag: 1. „Hinaus zur waldumkränzten Wiese" nach „Chasseurs qui parcourez la plaine" (Fehlt C. d. C.[4]). 2. „Junge Männer, nehmt Euch in Acht" nach „Jeunes filles, méfiez-vous" C. d. C.[4] S. 137 u. Nr. 1794. 3. „Fordre Niemand mein Schicksal zu hören" nach „D'un héros, que la France révère" (Fehlt C. d. C.[4]). 4. „Das Haupt Umlaubt" nach „Séjour D'amour" C. d. C.[4] S. 153 u. Nr. 1836 (dieselbe Weise auch Stimmen des Waldes[2] S. 193). 5. „Dort über die Wiese" französisch, nach ? 6. „Hat man brav gestritten" polnisch, nach ? 7. „Es lebe der Krieg" deutsch, nach „Es ritten drei Reiter". 8. „Kannst Du uns den Trotz vergeben" (dieselbe Melodie auch Stimmen des Waldes[2] S. 188) polnisch, nach der Kościuszko-Polonaise. 9. „Denkst Du daran, mein tapferer Lagienka" nach „Te souviens-tu, disait un capitaine" (Gedicht von Émile Debraux, Musik von Doche père = Joseph Denis D. 1766—1825; C. d. C.[4] Nr. 904; Delloye, Chants et chansons populaires de la France[2] 1848 1, Nr. 2). Nach derselben Weise Bérangers: Le chant du Cosaque, Le vieux sergent, Le tombeau de Manuel und der Nachruf auf Debraux. 10. (Fehlt in der 2. Fassung) „Wohlan so schwingen wir die Lanze" nach der Marseillaise; C. d. C.[4] S. 31. (Uebrigens thatsächlich auch bei den Polen verbreitet; vgl. Surzyński. Harfiarz 1, 163). — Zweite Fassung des „Alten Feldherrn" (vgl. die Notenbeilage in „Beiträge f. d. Königstädter Theater"): 4a. „Wohl tragen wackre Fürstendiener Orden" (dieselbe Weise auch Stimmen des Waldes[2] S. 185) französisch, nach ? 4b. „Holdes Kind, sey froh, sey froh" nach „C'est l'amour, l'amour, l'amour". Dieselbe Weise auch von Béranger, von Heiberg (Poet. Skrifter 5 (1848), 81) und

von H. selbst (Gedichte[5] S. 518, Stimmen des Waldes[2] S. 56) mehrfach verwendet; C. d. C.[4] Nr. 1835 weicht in der Musik ab. 8a. „Du stetes Ziel der allerbängsten Sorgen“ nach „Les Adieux de Bertrand“ (Scheint C. d. C.[4] zu fehlen).

Richard Wagner hat sich, eigener mündlicher Mitteilung an Jan Bołoz Antoniewicz zufolge (vgl. Słowo Polskie 29. März 1898 im Anschluss an die umfängliche Anzeige des TK. ebenda 25. März), in jungen Jahren mit dem Plan einer dreiaktigen Oper „Kościuszko“ getragen. Holtei, mit dem vereint Wagner Herbst 1837 bis Frühling 1839 in Riga wirkte, und der „alte Feldherr“ dürften als Väter dieser Idee zu betrachten sein.

Miklosichs Jugend- und Lehrjahre.

Von

Dr. Matthias Murko.

Im Alter von 31 Jahren verliess Miklosich die Advokaturpraxis in einer angesehenen Kanzlei in Wien und trat anfangs Mai 1844 in die Hofbibliothek als letzter Amanuensis mit einem Adjutum von 400 Gulden C. M. ein. Gleichzeitig veröffentlichte er seine Kritik der „Vergleichenden Grammatik“ Bopps, durch welche er sich sofort den Ruhm eines bedeutenden Slavisten und Sprachforschers eroberte. Das Verdienst, aus einem Advokaturskandidaten den Meister der Slavistik geschaffen zu haben, wird allgemein Kopitar zugeschrieben. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der glänzende Begründer der Wiener slavistischen Schule in Miklosichs Leben in der That einen entscheidenden Einfluss übte und ihm speziell in die Hofbibliothek den Weg bahnte. Man muss jedoch fragen, wie konnte Kopitar aus dem ehemaligen Supplenten der philosophischen Lehrkanzel an der Grazer Universität und aus einem Advokaturskonzipienten, der nach seiner Ankunft in Wien (im Herbst 1838) namentlich bis zur Erlangung des juridischen Doktorgrades (28. Dezember 1840) kaum viel Zeit zu philologischen Studien gehabt hatte, in ungefähr fünf Jahren einen fertigen Slavisten machen, der ihn überdies an linguistischem Wissen (Kopitar vertiefte sich nie in das Studium des Sanskrit, obwohl er dessen Notwendigkeit für das Studium des Slavischen und umgekehrt schon in seiner Rezension[1]) des Schlegelschen Werkes „Ueber die Weisheit der Indier“ und später oft betont hatte) und an Produktionsfähigkeit sofort übertraf? Ich will daher vor allem

[1]) Kopitars Kleinere Schriften I, 31.

zeigen, dass Miklosich mit den weitgehendsten slavistischen Interessen und mit einem ausgebreiteten philologischen Wissen bereits nach Wien gekommen ist. Nicht umsonst galt er schon in Graz, wo er seit 1830 den philosophischen und seit 1832 den juridischen Studien oblag, unter seinen Studiengenossen und sogar in weiteren Kreisen als eine grosse Hoffnung des Slaventums und sein Jugendfreund, der Dichter Stanko Vraz, prophezeite ihm schon lange, bevor er noch eine Zeile geschrieben hatte, seine ruhmvolle Zukunft. Nebenbei soll aber dieser Beitrag zu einer in deutscher Sprache noch immer ausständigen kritischen Biographie [1]) auch authentische Daten über seine Jugendjahre liefern.

---

[1]) Die einzige, von Irrtümern nicht freie deutsche Biographie in C. Wurzbachs Biographischem Lexikon (18. Bd., 269—272) ist durch das Erscheinungsjahr (1868) begrenzt. Darauf beruht der Nekrolog im „Bericht der philosophisch-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften von Dr. Alfons Huber, Wien 1891. Eine Würdigung der Leistungen Miklosichs gab sein Nachfolger V. Jagić daselbst und in seiner Rede bei der Enthüllungsfeier der Miklosich-Büste in der Wiener Universität (Wiener Zeitung, Nr. 151, vom 6. Juli 1897). Eine vollständigere, für weitere Kreise berechnete, von Miklosich als „gut gemacht" (nach dem Zeugnisse Navratils) bezeichnete und zum Teil auf seinen Angaben beruhende, jedoch nicht fehlerfreie Biographie brachte zum siebzigjährigen Jubiläum Anton Trstenjak im Letopis der Matica Slovenska in Laibach für das Jahr 1883. Eine Fortsetzung derselben und Ergänzungen lieferte ich in demselben Letopis für das Jahr 1891 (S. 251—269). Von Nekrologen sind hervorzuheben: in der Prager „Politik" (1891, Nr. 112, 24. April) von Dr. V. Oblak, im Belgrader „Prosvetni glasnik" (XII, 1891, Heft 4) von Gj. Gjorgjević, im Warschauer „Ateneum" (1891, April, S. 180—191) von Dr. Jan Bystroń, in den Kiewer „Universitetskija Jzvêstija" f. 1891 von Prof. F. Florinskij. Gjorgjević und Bystroń stützen sich auf die Biographie Trstenjaks und auf mein Feuilleton in der Wiener „Presse" (1891, Nr. 75, 15. März), Florinskij blieb leider selbst die Biographie Trstenjaks unbekannt. Grössere Arbeiten, welche die Werke Miklosichs und seine Stellung in der slavischen Philologie kritisch zu würdigen suchen, sind nach seinem Tode nur zwei erschienen: Dr. T. Maretić, Život i kńiževni rad Frańe Miklošića (Agram 1892, 118 S.), S.-A. aus dem CXII Bd des „Rad" der südslavischen Akademie der Wissenschaften; L. Miletič, Franc Miklošič i slavjanskata filologija (Sophia, 1891, 145 S.), aus dem V. Bd. des „Sbornik" des bulgarischen Ministeriums für Volksaufklärung.

I. Die Heimat.

Franz Miklosich[1]) wurde am 20. November 1813 (nicht 1815) in Radomerščak, drei Viertelstunden südlich von Luttenberg in Steiermark, als Sohn eines „Bergholden" in einem einfachen, nicht grossen, auf einem Hügel alleinstehenden Bauernhause (Nr. 11 noch heute) geboren und gleich in der Pfarrkirche von Luttenberg nach der im Volke üblichen Sitte auf den nächsten populären Heiligennamen Franz (Xaverius) getauft. Radomerščak (in deutschen Akten Pichelberg) führt seinen Namen vom Thal Radomérje, in dem einmal ein Radomer gehaust haben muss und gehört zu den zahlreichen, meist mit Reben bepflanzten Hügeln des herrlichen Luttenberger Weingebirges, das vom Volke selbst „das steierische Paradies" genannt wird und weit und breit durch seine feurigen und starken Weine bekannt ist. Ueberhaupt gehört die ganze an Ungarn und Kroatien angrenzende Gegend zwischen Mur und Drau zu den gesegnetsten Landstrichen der grünen Steiermark. Das reiche, durch Ackerbau und Pferdezucht hervorragende Murfeld nordöstlich von Luttenberg wird im Westen und Süden von vielen Hügelketten umsäumt, die durch ihren Wechsel von Wiesen und Feldern, von Laub-

[1]) Spr. Mikloschitsch. Falsch ist die selbst von Slavisten häufig gebrauchte Transkription und die Aussprache Miklosič statt Miklošič. Der Name ist ein Patronymikon vom dialektischen Mikloš (Nikolaus). Im Taufschein und in den Zeugnissen des Gymnasiums in Marburg und der Universität in Graz kommt die deutsche Schreibweise Mikloschisch (nur einmal in Marburg Miklositsch und einmal in Graz Mikloschitz) vor. Im Gymnasium in Warasdin wurde sein Name nach der alten kroatischen (auf der italienisch-ungarischen beruhenden) Orthographie Miklossich geschrieben. Miklosich vereinfachte diese Schreibung durch Weglassung eines s und gebrauchte sie wegen ihrer Bequemlichkeit schon in den dreissiger Jahren, so dass sich auch die Brüder dieselbe von ihm aneigneten. Als Grazer Student schrieb er sich allerdings auch Mikloschitsch in einem französischen Brief (s. u.) oder Miklofhizh nach der alten slovenischen Orthographie, dann aber im Gefolge der Agramer Illyrier manchmal auch Miklošić. In einem offiziellen Akt finden wir die Namensform Miklosich zum erstenmal im juridischen Doktordiplom der Wiener Universität (1840); offenbar setzte sie Miklosich selbst durch und blieb ihr dann treu.

wäldern und Obstgärten in den Thälern und an den Abhängen das Auge erfreuen, an den Rücken aber mit Weingärten und mit weithin sichtbaren einzelstehenden Bauern- und zahlreichen Herrenhäusern, sowie mit „weissen“ Kirchen geschmückt sind. Die durchwegs katholische und slovenische Bevölkerung dieser Gegend, die sich namentlich in früherer Zeit in guten Weinjahren eines ziemlichen Wohlstandes erfreute, repräsentiert einen schönen, kräftigen und arbeitsamen Menschenschlag; ist offen und selbstbewusst, hält viel auf Ordnung und Reinheit, verrät grosse Intelligenz und liebt ungemein Geselligkeit, fröhlichen Sang und Scherz. Auch die Sprache dieser Gegend zeichnet sich unter den slovenischen Dialekten durch besonderen Wohlklang aus, da sie helle und volle Vokale sogar in den Endsilben aufweist, obwohl sie die Schlussbetonung gar nicht liebt und im Gegensatz zum Westen des slovenischen Sprachgebietes einen entschieden trochaisierenden Rhythmus kennt. Ausser diesen Vorzügen erfreut sich der Dialekt nach Kopitars und Miklosichs Theorie von der Herkunft der kirchenslavischen Sprache aus Pannonien noch des Ruhmes, dass er nebst dem der Slovenen in Ungarn ein unmittelbarer Nachkomme des Altslovenischen sei. Die dialektischen Eigentümlichkeiten seiner Heimat übten einen starken Einfluss auf Miklosichs Darstellung des Slovenischen (namentlich schrieb er sie allzusehr dem ganzen Osten zu) und durch ihn auch auf die Entwickelung der Formen der modernen slovenischen Schriftsprache.

Ueberhaupt wurzelte Miklosich mit vielen seiner tüchtigen Eigenschaften in seiner gesegneten Heimat: sein kerniges gesundes Wesen, seine bewundernswerte Arbeitsfähigkeit, seinen geraden offenen Sinn, sein mit echter Bescheidenheit gepaartes Selbstbewusstsein und stolzes Unabhängigkeitsgefühl, ebenso seine Vorzüge als Gesellschafter erbte er nebst der hohen Intelligenz und Verstandesschärfe entschieden von dem Volke, aus dem er hervorgegangen war. Er besass jedoch nichts von seinem Sanguinismus und hielt sich trotz aller Lebhaftigkeit in den jungen Jahren auch von dem gewissen fröhlichen Leichtsinn fern, der den Bewohnern der Weingegenden eigentümlich ist

und zum Teil auch in seiner nächsten Umgebung vertreten war. Seine Nüchternheit machte ihn aber wenigstens in seiner Jugendzeit für eine direkt romantisch angehauchte Heimatsliebe nicht unfähig, die allerdings von seinem dichterisch hoch veranlagten Studiengenossen Stanko Vraz stark geschürt wurde, denn dieser konnte in seinen Dichtungen „das Paradies an der Mur und Drau, in dem ihre Wiegen gestanden hatten“ [1]), in der innigsten und schönsten Weise nicht genug verherrlichen.

Miklosich verbrachte in dem Bauernhause, das inmitten eines schönen Besitzes (meist Weingarten) lag, höchstens sechs[2]) Jahre. Sein Vater Georg zeichnete sich durch Spekulationsgeist aus und hatte Lust zum Handel. Da er verhältnismässig wohlhabend war und auch seine Frau Marie, geborene Zobovič, die einer angesehenen Familie in Vinski vrh in der benachbarten Pfarre St. Nikolaus entstammte, nicht ohne Mitgift ins Haus gekommen war, so konnte er in Luttenberg laut Kaufvertrag vom 10. Dez. 1819 das Bürgerhaus Nr. 41 um 3500 Gulden „und 2 Thaler Leykauf“ erwerben. In diesem „geflochtenen“ (hölzernen), mit Stroh gedecktem Hause betrieb er das Gastgewerbe und handelte mit Salz und Landesprodukten. Das häusliche Milieu änderte sich dadurch nur wenig, denn nicht blos Miklosichs Eltern, die „vom Lande“ gekommen waren, sondern auch die übrigen Bürger des kleinen Luttenberg [3]) unterschieden sich fast gar nicht von den Bauern der Umgebung, mit denen sie im lebhaftesten Verkehr standen. Unser ländlicher Knabe bekam nur mehr Spielgenossen und gewann frühzeitig einen grösseren Einblick in das bunte Treiben der Menschen, was ja in einem Gasthaus leicht möglich war. Da häufig Händler vom linken Murufer einkehrten, so bekam er auch Gelegenheit, deutsch sprechen zu hören. In der Familie selbst war die Verkehrssprache die slovenische,

---

[1]) Děla St. Vraza, III, 118.

[2]) Nach Trstenjak soll Miklosichs Vater bereits 1817 (?) nach Luttenberg übersiedelt sein.

[3]) Heute ist Luttenberg allerdings Sitz einer Bezirkshauptmannschaft, doch damals bildete es nicht einmal einen Bezirk (in den Marburger Zeugnissen wird als Bezirk die benachbarte Herrschaft Mallegg genannt).

was direkt die Thatsache bestätigt, dass sein Bruder Johann nach Mureck „auf Wechsel“ geschickt wurde, um Deutsch zu erlernen, während der Sohn eines dortigen Gastwirtes und Händlers in Miklosichs Haus kam, um sich das Slovenische anzueignen: auf solche Weise wurden nämlich einst Sprachenfragen selbst in Steiermark gelöst, obgleich die slovenische Sprache noch ganz darniederlag.

Die Seele des Hauses war der nach dem Praktischen strebende, nimmer ruhende Vater, der auch die Kinder früh zur Arbeit anhielt. Die Mutter, die nach Franz noch drei Söhnen und fünf Töchtern, von denen eine früh starb, das Leben gab, blieb ihrer Herkunft am meisten treu, war ungemein fromm und brachte besondere Liebe ihrem Erstgeborenen entgegen, dem sie ungemein viel Geschichten erzählte. Auch Miklosich war ihr besonders zugethan und erbte von ihr seinen tiefen religiösen Sinn. Der Kindersegen bereitete den Eltern grosse Sorgen, umsomehr als der immer spekulierende, witzige und lustige Vater zu jenen Menschen gehörte, die „kein Glück haben“. Beim grossen Brande von Luttenberg im J. 1827 brannte auch sein Haus vollständig nieder; darauf liess er sich überreden, das noch heute stehende gemauerte einstöckige Haus zu bauen, wodurch er sich in Schulden stürzte, die er um so weniger los werden konnte, als er noch zweimal vom Brande heimgesucht wurde. Daher geriet das Haus bald nach dem Tode der Mutter (1843) in fremde Hände [1]). Miklosich hatte versucht, es der Familie zu erhalten, aber ein Luttenberger Bürger, an den er sich als Vermittler wandte, ging unreell vor. Miklosich soll damals erklärt haben, dass er nie mehr nach Luttenberg kommen werde, und sah in der That die Stätte seiner Jugend niemals wieder, sorgte aber für den Vater, der im Alter von 91 Jahren starb (1879) und die in Luttenberg gebliebenen Geschwister, welche daselbst als Arbeiter lebten. Von den drei Brüdern, die sich noch alle eines hohen Alters erfreuen,

[1]) Gekauft wurde es im Lizitationswege vom Kaufmann Hönigmann, einem Gottscheer; heute gehört es einem Kaufmann Rabenstein.

ist Johann (geb. 1823) Lehrer geworden, wirkte als Uebungsschullehrer an der Lehrerbildungsanstalt und als Gesangslehrer am Obergymnasium in Marburg und machte sich auch als Compositeur und als Verfasser einer slovenischen Fibel bekannt; der jüngste, Alois (geb. 1827), wurde ein angesehener Schneider in Wien. Von den Schwestern brachte es eine von einer Herrschaftsköchin zur Wirtschafterin dreier Fürstbischöfe von Lavant in Marburg.

Die Volksschule besuchte Miklosich in Luttenberg. Die Unterrichtssprache war deutsch, nur in der Religion dürfte sie wie noch vor einigen Jahrzehnten slovenisch für jene Schüler gewesen sein, welche des Deutschen nicht mächtig waren. Dass die slovenische Sprache in der Schule begreiflicherweise doch gebraucht werden musste, können wir direkt aus folgender Aeusserung schliessen, die einer seiner Biographen[1]) im Jahre 1881 zu hören bekam: „in Warasdin gab es keinen nationalen Erwecker; doch der Gebrauch des Slavischen in der Schule lehrte mich die slavische Sprache in der Schule und im Leben höher schätzen, als das bei Knaben sein konnte, die aus deutschen Schulen ins Gymnasium kamen“. Da Miklosich auch zu Hause Gelegenheit hatte, deutsch sprechen zu hören, so wird er immerhin mehr gelernt haben, als es bei dieser von ihm[2]) selbst verurteilten Methode möglich ist, aber die vollständige Kenntnis der deutschen Sprache kann er sich erst am Gymnasium in Marburg angeeignet haben. Die Schulkataloge aus jener Zeit sind jedoch verloren, und so können nur die Erinnerungen der Mitschüler Miklosichs, der Bauern aus der Umgebung

---

[1]) J. Macun, Književna zgodovina Slovenskega Štajerja, 114.

[2]) Im Jahre 1854 trat er in einem Gutachten für den Unterrichtsminister Grafen Leo Thun für rein slovenische Volksschulen ein, während der als slovenischer Patriot und Schriftsteller hochgefeierte Fürstbischof A. Slomšek utraquistische befürwortete. Im Jahre 1883 benutzte er selbst die „Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften“ nach Erwähnung des Mainzer Konzils vom Jahre 813 zu folgender Bemerkung: „Selbst im neunzehnten Jahrhundert lernten und lernen Tausende von slavischen Kindern den Katechismus deutsch, ohne einen einzigen Satz zu verstehen“ (Gesch. der Lautbezeichnung im Bulgarischen, S. 4).

von Luttenberg, die Trstenjak [1]) anlässlich des siebzigjährigen Jubiläums ausfragte, dafür zeugen, dass er schon damals grosse Fähigkeiten bewies, immer der erste und so lebhaft war, dass er die ganze Schuljugend belustigte.

II. Die Gymnasialstudien in Warasdin und Marburg.

Die Bauern der Umgebung von Luttenberg liessen schon in jenen Zeiten ihre talentierten Söhne, namentlich die erstgeborenen, ungemein gern studieren. Ein Bürger, Gastwirt und Handelsmann von Luttenberg, der einen solchen Sohn hatte, konnte daher um so weniger hinter ihnen zurückbleiben. Ueberdies wurde es ihm leichter, den hoffnungsvollen Franz ins Gymnasium zu schicken, weil ihm sein Bruder Martin. Pfarrer in Polstrau, einem an der Drau gelegenen Marktflecken (an der ungarisch-kroatischen Grenze), seine Unterstützung versprach. Die Nähe des Onkels war wohl auch dafür entscheidend, dass Miklosich zuerst in Warasdin in Kroatien das Gymnasium besuchte. Allerdings war es damals im nordöstlichen slovenischen Sprachgebiet der Steiermark sehr üblich, die Söhne in Warasdin studieren zu lassen, obgleich sich die kroatischen Schulen keines besonderen Rufes erfreuten, aber massgebend waren die Nähe, der Handelsverkehr und der genetische Zusammenhang dieser Slovenen mit der den Kaj-Dialekt sprechenden Bevölkerung von Provinzialkroatien, deren Litteratur auch in Steiermark zwischen Mur und Drau nicht unbekannt war [2]).

Im Herbst 1824 wurde Miklosich in das Franziskaner-Gymnasium in Warasdin gebracht. Der elfjährige Knabe imponirte durch seine Grösse so wenig, dass der Direktor bei dessen Anblick dem Vater zurief: in die Wiege (v zibačo) mit ihm, nicht aber in die Lateinschule! Sein Geist war allerdings nicht so wenig entwickelt, denn er brachte es schon im ersten Jahre zum „Eminens secundus“ und trug ebenso

[1]) S. 5.

[2]) Pfarrer B. Raič, der sich mit slavischer Philologie beschäftigte, erzählte mir, dass z. B. in seinem bäuerlichen Vaterhause in St. Thomas bei Luttenberg ein ganzer Kasten voll kajkavisch-kroatischer Bücher war.

im nächsten Jahre in allen Gegenständen die Eminenz nach Hause. Nur aus Sitten bekam er regelmässig „prima classis“, was sehr gut zur Tradition passt, dass er — offenbar wegen seiner Lebhaftigkeit — häufig geschlagen wurde. Das geringe Verständnis für die Prügelpädagogik und der Ruf der kroatischen Schulen müssen wohl am meisten dazu beigetragen haben, dass er nach Verlauf des zweiten Jahres dem Vater entschieden erklärte: „ich will kein kroatischer Student sein[1].“ Zu Warasdin eignete sich jedoch Miklosich, wie er selbst gestand, eine bessere Kenntnis des Latein an, das ja in Kroatien nicht blos die ausschliessliche Unterrichts- und Amtssprache, sondern auch die Verkehrsprache der Gebildeten war. Für seine späteren Studien über die magyarische Sprache scheint er jedoch nichts profitiert zu haben, denn niemand wollte sie lernen[2], obwohl sie als Freigegenstand[3] schon vorgetragen wurde. Von einem Studium der deutschen oder gar der slavischen Sprache war keine Rede, doch die dialektischen Verschiedenheiten der Bevölkerung und noch mehr der Mitschüler, die ja aus verschiedenen Gegenden stammten, sowie die kleine provinzialkroatische Litteratur konnten das Interesse des zukünftigen Philologen anregen. Das die Volkssprache doch auch beim Unterricht zur Hilfe gerufen werden musste, ist sehr wahrscheinlich, jedoch fehlen mir direkte Zeugnisse, da die oben erwähnte Aeusserung Miklosichs zu Macun dem Wortlaute nach nur auf die Volksschule bezogen werden kann.

Die häufigen Ferienreisen, die der junge Student zu Fuss durch die schönen Weingegenden von Luttenberg nach Polstrau, wo er immer bei seinen äusserst gastfreundlichen Onkel einkehrte, und von da nach Warasdin und umgekehrt unternahm, fanden also ein frühes Ende und richteten sich gegen Westen nach der etwas entfernteren Kreisstadt Marburg, in

---

[1]) Dass der Onkel den Besuch des Marburger Gymnasiums gewünscht hätte, wie Trstenjak erzählt, wird von den Brüdern Johann und Alois geläugnet.

[2]) Trstenjak, S. 5.

[3]) Vgl. T. Smičiklas, Rad, 80, 36 ff.

deren Rayon auch Luttenberg lag. Der Aufnahme des kroatischen Studenten stellten sich allerdings schon damals Schwierigkeiten [1]) entgegen, die aber auf Verwendung des Luttenberger Pfarrers Michael Jaklin durch die Intervention des Marburger Kreisdechantes Lešnik behoben wurden, was um so leichter geschehen konnte, als im Katalog wahrheitsgemäss bemerkt werden musste, dass Miklosich „aus dem Warasdiner Gymnasium mit guten Zeugnissen" übergetreten sei.

Die dritte und vierte „Grammatikal"- und die erste und zweite „Humanitäts"-Klasse, welche der heutigen dritten bis sechsten Klasse der österreichischen Gymnasien entsprechen, absolvierte Miklosich in Marburg in den Jahren 1826/7—1829/30. Der Tendenz, bedeutende Männer als Musterschüler im üblichen Sinne darzustellen, verfiel auch Trstenjak [2]), welcher behauptet, dass Miklosich stets der erste gewesen sei. Das widerspricht durchaus den Thatsachen. Selbst in der ersten Humanitätsklasse, als Miklosich die besten Noten [3]) davontrug, war er nur „Zweiter Eminenter" und stand hinter Jakob Košar, der auch in Graz zu seinem engsten Freundeskreise gehörte und als Grazer bischöflicher Kaplan und Konsistorialsekretär jung (1845) gestorben ist [4]). In den ersten drei Semestern war jedoch Miklosich nicht einmal Vorzugsschüler. Dass daran nicht blos das Misstrauen gegen den kroatischen Studenten, den ein Lehrer durch „Extrastunden" bessern wollte, Schuld trug, beweist der Umstand, dass er im zweiten und dritten Semester in Marburg gegen das erste sogar zurück-

---

[1]) Im Jahre 1832 erging an das Grazer „philosophische Studium" eine Verordnung, dass „nur geborene Ungarn, welche in Deutsch-Oesterreich weiter studieren wollen, nicht die dahin von hier ziehenden und heimkehrenden Deutsch-Oesterreicher nach entsprechendem Ergebnis einer Aufnahmsprüfung unterkommen können." Krones, Geschichte der Karl-Franzens-Universität in Graz, S. 150.

[2]) S. 6.

[3]) Im I. Semester: Sitten und Mathematik accedens, Verwendung, Religion, Latein, Griechisch, Geographie und Geschichte eminens; im II. Semester: Sitten prima, aus allen Gegenständen eminens.

[4]) Koledarček, za l. 1855, 28.

gegangen war [1]). Am bezeichnendsten sind jedoch alle Sitten- und Fleissnoten. Aus Sitten (morum cultura, mores) bekam Miklosich gewöhnlich nur die erste Klasse und rückte nur zweimal an die Eminenz heran (accedens nach dem Katalog oder ausführlich nach dem Zeugnis: classis prima cum accessu ad eminentiam); aus Verwendung (ex adplicatione) wurde ihm in den ersten zwei Jahren nur die erste Klasse zu teil, im dritten die Eminenz, im vierten aber wieder nur die Vorstufe dazu (accedens). Man sieht, dass auch der Jüngling seine Lebhaftigkeit beibehielt und weder von der Unterrichtsmethode noch vom Lehrstoff besonders befriedigt wurde. Dafür sprechen auch mündliche Zeugnisse. Dechant Simonič erzählte seinem Neffen, dass niemand gern mit Miklosich zusammen wohnte, weil er dank seiner schnellen Auffassung und seinem guten Gedächtnis nicht viel lernte, sehr lebhaft war und seine büffelnden Kollegen mit allerlei Schabernack störte. Den Schüler und noch mehr die Lehrer der damaligen österreichischen Gymnasien, die auch auf keiner besonders hohen Stufe standen, charakterisieren am besten zwei Anekdoten aus den Erinnerungen des Bruders Johann. Miklosichs Vater wurde angehalten, seinem Sohne Extrastunde geben zu lassen. Da die Vorstellungen des Studenten, der Vater möge das umsonst ausgeworfene Geld lieber ihm geben, nichts fruchteten, so führte er einmal folgenden Streich aus: er zählte dem „Professor“ die obligaten monatlichen 60 Kreuzer vor, zog aber sofort einen zurück, so dass dieser nur 59 zählte; Miklosich legte den fehlenden Kreuzer wieder hinzu und wiederholte diesen Vorgang einigemal, bis der Lehrer das ganze Geld zwischen die Bänke warf. Ein anderes Mal erkundigte er sich beim Lehrer nach der Lage von Konstantinopel, nach dem dann beide vergeblich auf der Karte herum-

[1])

	Sitten,	Verwend.,	Relig.,	Lat.,	Griech.,	Mathem.,	Geogr. u. Gesch.
III. Kl. I. Sem.	acc.	1	1	acc.	acc.	acc.	1
„ II. „	1	1	1	adem.	1	adem.	1
IV. Kl. I. „	1	1	1	adem.	1	1	1
dagegen							
IV. Kl. II. „	1	1	em.	acc.	em.	em.	em.

suchten, weil er es mit einem Finger verdeckte; als er schon in die Bank gekommen war, rief er: ich hab's! und ging wieder zur Karte[1]).

Dass der junge Student doch schon im letzten Semester der zweiten Grammatikalklasse und namentlich in den beiden Humanitätsklassen ernster und fleissiger wurde, musste zum Teil die missliche Lage seines Vaters bewirkt haben, der infolge des grossen Brandes von Luttenberg 1827 so herunter kam, dass er seinen Sohn nicht einmal weiter studieren lassen wollte. Miklosich war daher schon in Marburg auf Unterstützungen (vom Schulgeld war er ohnedies regelmässig befreit) und auch auf sich selbst angewiesen und brachte es namentlich im weiteren Verlauf seiner Studien zu einer grossen Selbständigkeit. Auch die Lehrgegenstände interessierten ihn mehr; namentlich soll er sich im Griechischen ausgezeichnet haben und häufig ein unerwünschter Opponent seines Lehrers gewesen sein[2]). Ausserdem bekam er in den Humanitätsklassen einen Lehrer, der seine Fähigkeiten erkannte, da er ihn einen „ungeschliffenen Diamanten" nannte, und selbst das Interesse der Schüler erwecken konnte. Der Professor der Poesie und Rhetorik Johann Anton Suppantschitsch[3]), ein gebürtiger Laibacher, gehörte zu jenen zahlreichen österreichischen Slaven, die in deutscher Sprache nicht blos in Prosa schrieben, sondern auch eifrig dichteten. Aus dem Nachrufe seines Freundes und Nachfolgers Rudolf Puff[4]), eines eifrigen und im Geiste der Romantik den Slovenen der Steiermark sehr freundlichen Schriftstellers, mit dem er im Jahre 1831 die Stelle in Capodistria vertauschte, wissen wir, dass er nicht blos zahlreiche Erzählungen, Bio-

---

[1]) Ein ganz gewöhnlicher Streich wird noch vom Bruder Alois berichtet. Miklosich brachte in einer mit Mehl gefüllten Schachtel Fliegen in die Schule, die er ausliess; eine kam auf den Lehrer zugeflogen, der erstaunt die Worte fallen liess: Merkwürdig, weisse Fliegen habe ich noch nie gesehen!

[2]) Gebauer, Slovnik Naučný, V, 312.

[3]) Vgl. J. Pajek, Kres III, 40.

[4]) Frühlingsgruss (Grätz 1841) S. 100–103. Daraus schöpfte Wurzbach, Biogr. Lex. 40, 334–335.

graphien, topographische und archäologische Aufsätze in die zu jener Zeit bekannten schöngeistigen Journale schrieb, sondern auch als lyrischer und epischer Dichter „Meisterhaftes“ leistete. Von den uns genannten Balladen Suppantschitschs haben alle einen lokal-patriotischen Hintergrund. Ein zweiter kompetenter Gewährsmann, Fürstbischof Anton Slomšek [1]), der sich als volkstümlicher slovenischer Schriftsteller und Pädagog grosse Verdienste erworben hat, erzählt uns, dass Suppantschitsch „ein vorzüglicher reger Dichter war, von dem noch viele deutsche Gedichte unter uns leben.“ Auch in diesem Berichte werden seine eifrigen Bemühungen um die Heimatskunde gerühmt, und wir erfahren weiter, dass Suppantschitsch ganz im Geiste der Romantik seinen Schülern auch die Liebe zum slovenischen Volke predigte, sie zur Pflege der Muttersprache aufforderte und sie die slovenischen Dichtungen Vodnik's (in Laibach) und U. Jarnik's (in Kärnthen), deren Schüler und Freund er war, lesen liess. Wichtig ist auch der Umstand, dass Suppantschitsch „das Christentum nicht verleugnete und das Heidentum nicht zu sehr pries“; ein Wort des Lobes in kirchlichen Fragen aus dem Munde dieses weltlichen Mannes gab nach dem Zeugnis des Bischofs mehr aus als das ganze Sonntagsgeschwätz des unbeliebten Religionslehrers.

Dass auch Miklosich die Liebe zur Heimat und ihrem Volke nicht umsonst gepredigt wurde, berichtet er selbst [2]): „In Marburg erhielt in mir die Liebe zur Muttersprache Vraz, der schon in der dritten oder vierten Klasse während der Schulstunden Verse machte, wobei ich sein Ratgeber war.“ Dieses Verhältnis, das sich dann in Graz besonders fruchtbar gestaltete, konnte in der That schon seit der dritten Gymnasialklasse zwischen beiden bestehen, da Miklosich den um drei Jahre älteren Stanko Vraz (geb. am 10. Juni 1810 in Žerovinci bei Luttenberg), der zwar älter war, aber sofort ins Marburger Gymnasium eintrat und die erste Klasse repetieren

[1]) Zbrani spisi, izd. J. Lendovšek, III, 301—303.

[2]) Macun, Književna zgod. Slov. Štajerja, 115.

musste [1]), in Marburg als Kollegen antraf. Beide kannten sich jedoch schon aus der Heimat, denn die Häuser, in denen ihre Wiegen standen, waren nur eine halbe Stunde von einander entfernt, und ihre Väter unterhielten als gute Freunde einen lebhaften Verkehr. Es ist sogar mehr als wahrscheinlich, dass Vraz durch seine Schilderungen der Zustände am Marburger Gymnasium dazu beigetragen hat, dass auch Miklosich dahin zog, Auch der Mann, der Miklosich in Marburg die Wege ebnete, bildete für sie einen Vereinigungspunkt, denn der Luttenberger Pfarrer und Dechant Michael Jaklin war Vrazs Onkel [2]). Von ihm konnten auch beide zu ihrer nationalpatriotischen Gesinnung angeleitet und namentlich in derselben bestärkt werden, denn er gehörte zu jenem Kreise junger Slovenen in Steiermark, besonders zwischen Mur und Drau, die in der Zeit der Napoleonischen Kriege nach der Gründung einer „societas slovenica“ in Graz (1810) durch Primic und nach der Schaffung einer Lehrkanzel der slovenischen Sprache am Grazer Joanneum durch die steirischen Stände (1811), die Liebe zu ihrem Volke und zu ihrer Muttersprache „ohne irgend eine Verabredung“ vereinigte und sie auf die angeblich freisinnige, mit ihrem Kosmopolitismus prahlende ältere Generation mit Verachtung herabsehen liess [3]). Einen zweiten derartigen Patrioten hatten sie bis zum Jahre 1827 in dem Pfarrer von St. Nikolaus, St. Modrinjak, der sich sogar als Dichter bethätigte. Miklosich, dessen Mutter ja aus seiner Pfarre stammte, besuchte ihn gewiss auf seinen Wanderungen zum Onkel nach Polstrau, Vraz [4]) rettete aber sein Andenken und sogar einige seiner Gedichte. In der nächsten Umgebung wirkten aber auch andere in slovenischer Sprache schriftstellernde Geistliche, wie der Pfarrer von Gross-Sonntag, P. Dainko, der durch sein „Lehrbuch der windischen Sprache“ (1824), in welcher er Miklosichs Dialekt

[1]) J. Pajek, Kres III, 40.

[2]) Děla Stanka Vraza, II. Gusle i tambura, Widmung.

[3]) Siehe des Verf. Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der slav. Romantik, I., 9—10.

[4]) Děla l. c. 133—137.

zur Grundlage nahm, durch die Herausgabe angeblicher Volkslieder (1827, in Folge eines Aufrufes der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde) und namentlich durch seine alphabetischen Neuerungen im Sinne Kopitars, für die er zahlreiche nach seinem Beispiel für das Volk schreibende Anhänger in jenen Gegenden fand, viel Aufsehen machte, sodann A. Krempel, dessen Vraz [1]) mit grosser Anerkennung als seines „Lehrers" gedenkt, Cvetko u. a. Mit dieser Geistlichkeit, die sich bereits für ihre Muttersprache und für ihr Volk begeisterte, trat Miklosich auch persönlich leicht in Berührung, da es allgemeiner Studentenbrauch war, auf Ferienreisen die Pfarrer aufzusuchen; am meisten Gelegenheit hatte er aber bei Jaklin in Luttenberg, der fast ein Nachbar seines Elternhauses war, und speziell bei seinem gastfreundlichen Onkel in Polstrau, bei dem er regelmässig den grössten Teil seiner Ferien zuzubringen pflegte. Es ist daher begreiflich, dass er weit und breit die Geistlichkeit kannte und ihre nationalpatriotischen Bestrebungen schätzte. So schickte er dem erwähnten Cvetko [2]), der Kreisdechant in Pettau war, noch zu Anfang der fünfziger Jahre seine Werke (durch den Bruder Alois), weil er auch ihm ein Verdienst an seinen slavistischen Studien zuschrieb.

Ich kann nicht konstatieren, ob er noch als Gymnasiast oder schon als Philosoph einmal beim Onkel die besondere Aufmerksamkeit des Dechants erregte, weil er ein französisches Buch las, und diesem so gefiel, dass er auf die weitere Visitationsreise mitgenommen wurde. Jedenfalls kann dieses

[1]) L. c. Vgl. noch Fr. Marković, St. Vraz, Jzabrane pjesme, III - IV.

[2]) Vgl. das ihm gewidmete Akrostichon Modrinjaks aus dem Jahre 1813 (Vraz l. c. 136), in dem solche L. Jahns würdige Kraftstellen vorkommen: „Der letzte Mensch in der Welt ist, wer sein Volk geringschätzt . . . An der Mutterbrust nährte er sich, verteidigt aber seine blendende Stiefmutter und missachtet die Mutter. Rot sei er wie Judas! Den Hunden soll er am Zaun zum Frass dienen! Unter die Slovenen soll er nicht gehen, wer kein echter Slovene ist!" — Dass Cvetko in der That auch philologische Kenntnisse besass, beweist der Streit, den Vraz und der Russe Sreznevskij mit ihm wegen der Anschauungen Kopitars hatten (im J. 1841). Vraz, Děla, V, 265.

Ereignis nicht weit hinausgeschoben werden, da der Onkel schon im Jahre 1833 gestorben ist. Ueberhaupt sprechen verschiedene Anzeichen dafür, dass Miklosich früh Französisch und Italienisch zu lernen begann. Die Brüder berichten, dass er immer ein grosses Interesse für Sprachen zeigte und sich sofort Menschen anschloss, die eine fremde Sprache beherrschten. In Luttenberg konversierte er Französisch mit einer Frau, die aber unzufrieden war, weil ihr Schüler bei einer Rückkehr auf Ferien mehr wusste als sie. Italienisch sprach er mit dem Luttenberger Chirurgen Rožič, aber wahrscheinlich erst in den Universitätsjahren.

Da Miklosich, wie er selbst erzählt, Vraz schon im Gymnasium beim Dichten anleitete und ihn dieser später selbst als seinen Meister von Jugend auf pries, mit dem er die Litteraturwerke aller Völker gelesen hatte, so unterliegt es keinem Zweifel, dass auch Miklosich sich schon am Gymnasium eifrig mit der schöne Litteratur beschäftigte, denn über Vraz wird von seinem Jugendfreunde Davorin Trstenjak ausdrücklich berichtet[1], dass er sich am Gymnasium durch die Lektüre belletristischer Werke fleissig bildete.

III. Die philosophischen und juridisch-politischen Studien und die Supplirung der Lehrkanzel für Philosophie in Graz.

Im Herbst 1830 bezogen Miklosich und Vraz[2]) die Grazer Universität, da seit Wiederherstellung derselben (1827) das frühere Lyceum in den ersten und zweiten Jahrgang „der philosophisch-historischen Studien“ umgewandelt wurde. Im Grunde genommen absolvirte Miklosich so nur die beiden obersten Klassen der heutigen österreichischen Gymnasien. Der Zusammenhang mit der Universität gab jedoch diesen Studien immerhin eine höhere Weihe und ermöglichte es auch Miklosich, dass er ausser den obligaten Fächern: Religion,

---

[1]) Koledarček slovenski z. l. 1855, 28.

[2]) Falsch ist die Angabe Markovićs (Jzabrane pjesme St. Vraza, IV), Vraz sei 1833 nach Graz gekommen.

Philosophie (bei Jos. Likawetz), reine Elementar-Mathematik (im I. Jahrg.), Physik (im II.) und lateinische Philologie (bei A. v. Muchar), noch den „freien Lehrgegenstand der Aesthetik" bei A. von Muchar im J. 1830/31, im folgenden aber „den freien Lehrgegenstand der klassischen Philologie" und der griechischen Philologie ebenfalls bei Muchar, Geschichte der Philosophie bei Likawetz, allgemeine Geschichte und Numismatik bei Hassler „sehr fleissig" und durchwegs mit vorzüglichem Erfolge hörte. Auch die Schöpfung des um das Wohl der Alpenländer hochverdienten Erzherzogs Johann kam Miklosich zu gute, denn er fand am Joanneum bessere Professoren und Sammlungen, als er im I. Jahrgang der philosophischen Studien daselbst öffentliche Vorlesungen über Mineralogie (bei Jos. Anker), Zoologie (bei D. C. Werner) und Botanik (bei Dr. Maly) hörte, allerdings nicht besonders fleissig (nur Botanik „sehr fleissig," Mineralogie „fleissig," Zoologie fehlt die Fleissnote) und mit mässigem Erfolge (I. Klasse). Diese Vorlesungen besuchte er nicht aus freiem Antrieb, sondern war als nichtzahlender Hörer dazu verpflichtet [1]). Es ist bemerkenswert, dass er auch aus Physik nur die erste Klasse davontrug, während die Zeugnisse aus Mathematik doch die erste Klasse mit Vorzug aufweisen.

Man darf sich von den „philosophischen" Vorträgen, die Miklosich zu hören bekam, keine hohe Vorstellung machen, denn die Professoren lasen meist nach den vorgeschriebenen Lehrbüchern vor. Diese Quellen waren häufig ebenso unbedeutend wie die Lehrer; so wurde z. B. allgemeine Geschichte nach Brand's „Allgemeiner Weltgeschichte" [2]) (2. Aufl. Wien 1825, doch war schon 1826 die dritte erschienen!), einem simplen Schulbuch, dass nur eine geist- und farblose Aufzählung verschiedener Ereignisse bietet, vorgetragen. Selbständiger ging nur der Supplent (seit 1835 Professor [3])

---

[1]) Vgl. J. Macun, l. c. 109.

[2]) Solche Angaben sind immer dem jeweiligen Personalstand der k. k. Karl Franzens-Universität zu Grätz und Ordnung der öffentlichen ordentlichen und ausserordentlichen Vorlesungen entnommen.

[3]) Nach Krones, Geschichte der Karl Franzens-Universität in Graz, S. 153. Wurzbach lässt ihn schon 1825 die Professur übernehmen.

der Lehrkanzel für klassische Litteratur und Aesthetik **Albert** von **Muchar**, Kapitular des Benediktinerklosters **Admont**, bei der Erklärung und Würdigung der klassischen Schriftsteller vor, wie seine Erklärung des Horaz (Graecii 1835) und mehrere fertige Schriften des Nachlasses [1]) beweisen. Als Muster nahm er sich den Professor der klassischen Litteratur und Aesthetik an der Wiener Universität Franz **Ficker**, dessen Litteraturgeschichte der Griechen und Römer sogar die Ehre einer Uebersetzung ins Französische zu Teil geworden ist. Von einer historischen Betrachtungsweise der Sprache und den Anfängen der vergleichenden Sprachwissenschaft hatte dieser allerdings noch keine Ahnung, denn er nennt die älteste lateinische Sprache „noch sehr roh“ [2]) und erwähnt beim Hinweis auf die mögliche Verwandtschaft der indogermanischen Sprachen nur Anton's „Geschichte der deutschen Nation“ (1793!) [3]). Dagegen entsprach auch den zeitgenössischen Anforderungen sein Lehrbuch „Aesthetik oder die Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange“ (Wien 1830), nach dem auch Muchar vortrug, denn hier fusst er nicht blos auf Schiller und Goethe, sondern auch auf Herder, Friedr. und Wilhelm Schlegel [4]). Dieses Werk Ficker's, der sich an kein herrschendes philosophisches System anschliessen, keine fremde philosophische Terminologie gebrauchen und nur immer, auf dem höheren Standpunkt der Spekulation“ bleiben wollte [5]), flösst uns als lichtvolle und prägnante Darstellung der ganzen Aesthetik noch heute Achtung ein, besonders der umfangreichste Abschnitt über die Poesie (S. 326—506). Von Muchar konnte sich daher Miklosich eine tüchtige ästhetische und philologische Bildung holen, vor allem aber lernte er bei ihm in vortrefflicher Weise die

[1]) Der religiöse Geist in den griechischen Tragödien, Würdigung der Bücher Virgil's vom Landbau, Uebersetzung und Erklärung einer Tragödie des Sophokles und Euripides. Wurzbach, Biogr. Lex.

[2]) Einleitung zum Studium der griech. und röm. Klassiker, II, 399.

[3]) Ebenda, 184—185.

[4]) Vgl. l. c., 505.

[5]) O. c. IV.

Benützung der klassischen Autoren als Quellen für die heimatliche Geschichte, denn Muchar ist hauptsächlich durch die grosse Geschichte der Steiermark (1845—1867) berühmt geworden; vorbereitende Aufsätze und Abhandlungen erschienen schon damals einzeln und in der vorzüglichen, vom Erzherzog Johann begründeten „Steiermärkischen Zeitschrift.“ Es ist hervorzuheben, dass Muchar ein exakter, vom romantischen Geist wenig angehauchter Forscher war, daher den Slaven wenig hold[1]), so dass er z. B. dem Reformator der kroatischen Litteratur Lj. Gaj die Geschichtschreibung in der Muttersprache abriet, während ihn der Archivar Josef Wartinger entschieden aufforderte, die vaterländische Geschichte für die Jugend in der Volkssprache zu schreiben[2]). Dieser Wartinger förderte überhaupt eifrig die Heimatskunde, sodass er sogar das Buchhändlerhonorar für seine „Kurz gefasste Geschichte der Steiermark“ (1815) als Kapital für Preismedaillen anlegte, die noch heute an den Steierischen Gymnasien an Schüler verliehen werden, welche sich bei der Prüfung aus der unobligaten steiermärkischen Geschichte besonders auszeichnen. Auch zu Miklosichs Kreis hatte Wartinger Beziehungen und wird von Vraz[3]) „ein ehrlicher Alter“ (pošteni starac) genannt.

Ein nach unseren Begriffen unbedeutender, aber damals sehr bekannter und angesehener Mann war Miklosichs Professor der Philosophie Josef Calasanz Likawetz, der umsomehr Aufmerksamkeit verdient, als Miklosich vor seinem Abgange nach Wien dessen Lehrkanzel supplirte. Likawetz[4]) wurde 1733 in Schinkau in Böhmen geboren, war zuerst Beamter, trat schon bejahrt 1791 in den Orden der frommen Schulen (Piaristen) ein, wurde 1798 zum Priester geweiht

[1]) Trotz seines slavischen Namens war Muchar entschieden ein Deutscher, da er in Lienz in Tirol geboren wurde. Dagegen soll noch sein Vater ein Kroate aus der Militärgrenze gewesen sein und daselbst Brüder zurückgelassen haben (V. Gaj, Knjižnica Gajeva, XXV).

[2]) V. Gaj, Knjižnica Gajeva, XXV—XXVII.

[3]) Děla, V, 142.

[4]) s. Wurzbach, Biogr, Lex.

und kam, nachdem er an verschiedenen Lehranstalten gewirkt hatte, 1815 als Professor der theoretischen und praktischen Philosophie an das Grazer Lyceum, wo er erst 1825 das philosophische Doktorat erlangte, 1828 aber der erste Rektor der wiederhergestellten Universität wurde. Likawetz galt ebenso wie Muchar als ein Freigeist, und beide wirkten im Geiste des Geschichtsprofessors Schneller[1]), welcher schon 1823 Graz mit Freiburg nicht ganz freiwillig vertauscht hatte. Lj. Gaj[2]) berichtet uns ausdrücklich, dass bei seiner Ankunft in Graz 1828 das Andenken an den „berühmten“ Schneller noch nicht verschwunden war, vielmehr sein Geist noch überall fortwirkte und so manches Jahr noch Lehrer und Schüler der Grazer Universität belebte. Ein Jugendfreund Miklosichs und Vrazs Jos. Muršec, welcher schon 1831 Graz verlies und nach längerer Thätigkeit als Kaplan und Erzieher in Untersteiermark erst 1845 dahin als Religionsprofessor an die Oberrealschule zurückkehrte, nannte Oblak[3]) Likawetz, Muchar und Schneller in einer Reihe als die damaligen Capacitäten der Grazer Universität. Likawetz hielt sich immer streng an sein Buch, trug nie frei vor und benützte auch nie die Gelegenheit zur Aeusserung liberaler Anschauungen, obwohl er ein „Freimaurer“ gewesen sei. Damit stimmt überein, was Wurzbach berichtet, dass „der in seinem Denken harmlose und durch und durch loyale“ Mann die Schüler in seinen Lehrbüchern, die als Leitfaden an allen philosophischen Bildungsanstalten der „deutschen Erbländer“ vorgeschrieben waren, „immer nur mit der Milch der frommen Denkungsart säugte.“ Das hinderte aber nicht, dass diese Lehrbücher „nach Jahren“ (wann? Miklosich trug darnach noch 1838 vor) wegen ihrer „religiösen und politischen Tendenzen“ verboten wurden. Noch früher wurde aber seine amtliche Stellung erschüttert, denn sein Wirken blieb für dieselbe durchaus nicht „folgenlos“,

[1]) Vgl. Allg. Deutsche Biographie, 32, 165.

[2]) O. c. XXVII.

[3]) Brieflicher Bericht vom 22. Mai 1895.

wie Wurzbach behauptet und wie man aus Krones'[1]) Angaben schliessen müsste. Likawetz, der gefeierte Professor, der nach dem Rektorat noch das Ehrenamt eines Landesgymnasialdirektors bekleidete (1832), suchte nicht freiwillig um die durch Čop's Tod erledigte schlecht dotirte[2]) Bibliothekarstelle in Laibach an (1836), sondern musste auf Betreiben des Bischofs Zängerle von Graz scheiden, wie Muršec positiv versicherte[3]).

Wenn man die Werke dieses Mannes, der zur Zeit Miklosichs am Höhepunkt seines Wirkens[4]) stand, um noch vor seinen Augen zu fallen, zur Hand nimmt, so überzeugt man sich, dass er einer der harmlosesten und unselbständigsten Kantianer war. Aus der Vorrede seines Hauptwerkes[5]), nach dem Miklosich Philosophie zu hören bekam, erfahren wir, dass er vor allem viele Stellen aus dem System der Philosophie Wilhelm T. Krug's (viri omnium solidioris Philosophiae cultorum laudibus celebratissimi) in sein Werkchen (opellam) übertragen habe. Dem entsprechend feiert er in dem kurzen Abriss der Geschichte der Philosophie Kant mit überschwänglichen Worten[6]) und zählt alle Werke selbst unbedeutender Kantianer auf, von Fichte und Schelling dagegen kein einziges, und Onken, der durch eine Naturphilosophie doch einen so grossen Einfluss auf die Zeitgenossen ausübte, nennt er gar nicht. Und das war „Editio altera novissimis principiis accommodata“ aus den Jahren 1818 bis 1820!

---

[1]) Gesch. der Karl Franzens-Universität in Graz, 155 (nicht nach Klagenfurt!), 519.

[2]) Vgl. den vom Verf. veröffentlichten Brief Čop's an Šafařík, Ljubljanski Zvon 1898, 397.

[3]) Den unmittelbaren Anlass soll nach Muršec der Umstand geboten haben, dass sich Likawetz und Muchar an einem Freitag in Andritz bei Graz „Backhändeln“ bestellt hatten.

[4]) Nach der 2. Aufl. der „Elementa Philosophiae“ (4 Bde., Graecii 1818—1820) erschienen: Grundriss der Erkenntnisslehre oder Metaphysik (Grätz 1830), Lehrbuch der Philosophie (Wien 1835).

[5]) Elementa Philosophiae.

[6]) Ebenda 51, 52.

Da Miklosich bald nach Beendigung seiner juridischen Studien (1836) das erste Rigorosum aus der Philosophie mit so glänzendem Erfolge bestand, dass er schon auf Grund desselben vom 1. Mai 1837 angefangen zur Supplirung der Lehrkanzel seines Lehrers berufen wurde, so muss ihn doch ein stärkeres Interesse für Philosophie schon in den ersten Grazer Studienjahren erfasst und auch sein ganzes Fühlen und Denken beeinflusst haben. Natürlich konnte Miklosich unter den gegebenen Umständen nur ein Kantianer werden, was sich auch in seiner Vorliebe für Schiller (s. u.) äusserte. Das passte allerdings nicht zu den romantischen Bestrebungen seiner Umgebung, denen auch er folgte, das stand auch im Widerspruch mit seiner Verehrung der polnischen Poesie und namentlich Mickiewieczs, des grössten slavischen Romantikers, der den Verstand so gering schätzte und das Herz über alles stellte [1]). Doch Miklosich war immerhin schon in seinen Jugendjahren, wie wir sehen werden, nüchtern und kalt gegenüber seinem Volke und seinem Freunde, dem er noch in späteren Jahren, obgleich ihm dieser in seinen Dichtungen an mehreren Stellen das schönste Denkmal treuer Anhänglichkeit und inniger Verehrung gesetzt hatte, stark vorwarf, dass er ein Träumer war und keine Prüfungen machte; streng war er gegenüber seinen Hörern der Philosophie, von den Forderungen des kategorischen Imperativs wurde auch sein Benehmen gegenüber den Verwandten geleitet, von seinen Vorsätzen war er nicht abzubringen [2]). Diese Strenge gegenüber sich selbst und gegenüber andern, dieser sittliche Ernst, der mit seiner Lebhaftigkeit und mit einem gewissen Leichtsinn früherer Jahre so sehr contrastirt, wurde gewiss in hohem Grade durch die eindringliche Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie ausgebildet.

---

[1]) Wie andere polnische Dichtungen las Vraz unter Miklosichs Leitung auch Mickiewiczs Ode „Romantyczność“, aus der er den Schlussvers „Miéj serce i patrzaj w serce!“ (Habe ein Herz und blicke ins Herz) als Motto zum Bruchstücke eines epischen Gedichtes aus der Jugendzeit (wie der Nachlass beweist) nahm. Děla III, 150.

[2]) Vraz charakterisiert ihn schon 1837 (am Georgitag) mit den Worten „tenacissimus propositi“. Děla V, 150.

Als Brotstudium wählte Miklosich die Jurisprudenz. Seine „Rechts- und politischen Studien“ muss er in den Jahren 1832/3—1835/6 sehr eifrig betrieben haben, da er aus allen Gegenständen in den Jahreszeugnissen im Fleiss die Note „sehr fleissig“ davon getragen hat. Der Studienordnung gemäss hörte er im Jahre 1833: encyclopädische Uebersicht der juridisch-politischen Studien, natürliches Privatrecht, Staatsrecht, Völkerrecht (im Absolutorium steht an Stelle der beiden letzten: öffentliches Recht) und österreichisches Kriminalrecht beim ord. Prof. Franz Edlauer, europäische Staatenkunde und Statistik des österreichischen Kaisertums bei Gustav Franz Schreiner; im Jahre 1834: römisches Zivilrecht und Kirchenrecht bei Franz Wiesenauer; im Jahre 1835: österreichisches Privatrecht bei Karl Appeltauer; Lehenrecht, Handels- und Wechselrecht bei Josef Leeb; im Jahre 1836: politische Wissenschaften, österr.-politische Gesetzeskunde und die schweren Polizeiübertretungen bei Schreiner; gerichtliches Verfahren in Streitsachen, gerichtliches Verfahren ausser Streitsachen und Geschäftsstil bei Leeb. Die Stelle für ausserordentliche Studien weist im Absolutorium einen Strich auf, Zeugnisse über solche sind neben den Semestralzeugnissen über die obligaten Fächer nicht vorhanden.

Von dem tiefen Stand der damaligen juridisch-politischen Studien in Oesterreich zeugt schon ein Ueberblick des voranstehenden Verzeichnisses der von Miklosich gehörten Vorlesungen, denn auf vier Jahrgänge kamen, wenn wir von Appeltauer absehen, der allein einen einzigen Gegenstand vortrug, eigentlich nur vier Professoren, die ihr umfangreiches und verschiedenartiges Material nicht wissenschaftlich durcharbeiten konnten, wenn sie selbst durch Antrieb von aussen die Lust dazu erhalten hätten, was aber speziell in Graz auch nicht der Fall gewesen zu sein scheint, denn durch schriftstellerische Leistungen auf seinem Gebiet ragt keiner dieser Professoren hervor. Von Schreiner erfahren wir aus Wurzbach's Biogr. Lexikon, dass er erst später durch sein publizistisches und öffentliches Wirken bekannt geworden ist, von Wiesenauer,

dass sich seine schriftstellerische Thätigkeit auf ein paar Arbeiten in Zeitschriften beschränkte, Appeltauer, Edelauer und Leeb werden aber gar nicht erwähnt, obwohl die beiden letzen sogar an die Wiener Universität kamen[1]) (Edlauer 1850, Leeb 1841). Nur von Edlauer führt Krones ein Werk (Erklärung des Strafgesetzes über Gefällsübertretungen, I. B. Wien 1843) an, von Leeb ist mir keines bekannt geworden[2]). Von den Vorträgen dieser Professoren konnte daher Miklosich selbst für seine theoretische Ausbildung, die ihm in seinem späteren Wirken hätte nützlich sein können, wenig oder gar nichts gewinnen, denn z. B. von einer historischen Auffassung des Rechtes im Sinne Savigny's konnte in Oesterreich damals noch gar keine Rede sein. Es ist höchst bezeichnend, dass Miklosich, der doch allen Aeusserungen des slavischen Volksgeistes in Sprache und Poesie nachging, in bezug auf das Recht gar nicht seinem Meister Jakob Grimm folgte, da er nur „Lex Stephani Dušani" (1856) und das „Recht von Pskov" (1858) nach dem Text anderer Herausgeber ohne sachlichen Kommentar wieder abdruckte[3]) und erst am Abend seines Lebens (1887) wenigstens „Die Blutrache bei den Slaven", (Denkschriften XXXVI.) zum Gegenstand einer Abhandlung wählte. Aber auch darin erkennen wir schon den späteren Miklosich, dass er auf Grund der öffentlichen Semestralprüfungen im Absolutorium fast aus allen Gegenständen die erste Klasse mit Vorzug erhielt, dagegen nur die erste Klasse aus römischem Zivilrecht, aus dem gerichtlichen Verfahren in Streitsachen und aus dem gerichtlichen Ver-

[1]) Krones, Gesch. der Karl Franzens-Universität in Graz, 518.

[2]) Nach Niederschrift dieser Charakteristik fand ich noch einen gewesenen Wiener Advokaten, der in Miklosichs Jahren dieselben Professoren gehört hatte. Nach den Schilderungen meines Gewährsmannes waren diese Männer noch viel unbedeutender und schwächer, als ich sie mir vorgestellt hatte. Besonders riefen den Eindruck der Schwäche der gutmütige aber viel ausgelachte Leeb, der halbblinde und altersschwache Appeltauer und der ernste und schwerfällige Wisenauer hervor. Edlauer trug ungemein schwülstig vor. Die Sympathien der Studenten zu erwerben verstand keiner der fünf Professoren.

[3]) Vgl. Maretić, o. c. 88—89.

fahren ausser Streitsachen, d. h. aus den wichtigsten Gegenständen, die den praktischen Juristen ausmachen.

Dass sich Miklosich zum mindesten nicht beeilte, aus seinen juridischen Studien einen praktischen Nutzen zu ziehen, beweist der Umstand, dass er sich entschloss, vor allem das Doktorat der Philosophie zu erlangen. Schon am 2. April 1837 nennt in Vraz[1]) Baccalaureus, und nach Ablegung dreier Rigorosen mit glänzendem Erfolge wurde er am 23. Juni 1838 (nicht im Jahre 1837, wie es in allen Biographien heisst) zum Doktor „der freien Künste (AA. LL) und der Philosophie" promoviert. Doch betraute „das Direktorat des philosophischen Studiums" der Universität den „absolvierten Juristen" Miklosich schon vom 1. Mai 1837 angefangen mit der Supplierung der durch den Abgang Likawetz's (1836) erledigten Lehrkanzel der Philosophie, die der dazu bestellte (29. Nov. 1836) Supplent Dr. Polsterer wegen anhaltender Krankheit nicht versehen konnte. Diese Verfügung wurde am 16. Mai von der Landesstelle zur Kenntnis genommen, und Miklosich als „unbestellten Supplenten" der Polsterer entzogene Gehalt jährlicher 480 fl. ö. W. angewiesen[2]). Obgleich Miklosich im Grunde nichts anderes zu thun hatte als theoretische Pilosophie und Moralphilosophie nach dem „Lehrbuch der Philosophie" von Likawetz[3]) (Wien 1835) vorzulesen und nur Geschichte der Philosophie, die unter den „freien (wissenschaftlichen) Lehrgegenständen" angeführt wird, zweistündig „nach eigenen Heften" vortrug[4]), so zeugt die Be-

---

[1]) Děla V, 156.

[2]) Der Erlass wurde unter den Akten der Grazer Universität von Dr. V. Oblak gefunden. In dem „Personalstand" für das J. 1838 wird Miklosich tituliert: Kandidat der philosophischen Doktorwürde, Supplent der theoretischen und der Moralphilosophie und der Geschichte der Philosophie.

[3]) S. Personalstand der k. k. Karl-Franzens Universität zu Grätz und Ordnung der öff. ordentl. und ausserordentl. Vorlesungen für das Jahr 1838.

[4]) Ich schreibe jedoch auch dieser Angabe keine besondere Bedeutung zu, denn Likawetz kündigte dieselbe Vorlesung auch immer mit der Bemerkung „nach eigenen Heften" an.

trauung eines jungen Mannes, der selbst noch nicht das Doktorat der Philosophie besass, mit der Versehung einer Lehrkanzel, die im Studienplan eine so grosse Rolle spielte, immerhin von hervorragenden Kenntnissen, die Miklosich beim ersten Rigorosum an den Tag legte [1]), und von grossem Vertrauen, da er ja auch sehr viel Studenten [2]) zu prüfen hatte. Miklosich nahm in der That seine Pflichten sehr ernst und war namentlich ein strenger Examinator. Seine Stellung war durchaus nicht so leicht, denn speziell unter den Slovenen befanden sich Prüfungskandidaten, die kurz zuvor noch seine Kollegen waren oder wenigstens in seinem Kreise verkehrten [3]). Solche Hörer hatten keinen rechten Respekt vor ihm, andere boten ihm sogar Präsente an; daher ist es begreiflich, dass Miklosich bei den Prüfungen einen Beisitzer verlangte. Selbst Miklosichs Vater in Luttenberg wurde von Studenten (und ihren Verwandten) mit Bitten überlaufen, er möge sich beim Sohne für sie verwenden, aber dieser soll selbst angehenden Theologen, für welche die Note aus Philosophie in der That keine so grosse Bedeutung hatte, nichts geschenkt haben. Sehr drastisch äussert sich ein Zeitgenosse über Miklosichs Strenge, obgleich er zu seinen grossen Verehrern zählte. Ferd. Kočevar, der 1836 als Doktor der Medizin aus Wien in die Heimat zurückgekehrt war und sich in Windisch-Landsberg in Untersteiermark als Arzt niederliess, schreibt 1837 an Vraz [4]): „ich hörte, dass Miklosich mit seinen Hörern der Philosophie sehr streng ist und zweite und dritte Klassen austeilt. Er möge das lassen, denn selbst Sokrates, Kant, Schelling, Oken, Krug u. a. verdienen nicht die erste Klasse aus Philosophie. Die Grazer Philosophie verbietet das freie

---

[1]) A. Trstenjak, o. c. 7. Nicht richtig ist wohl die Behauptung, dass Miklosich die Lehrkanzel schon seit dem Monate Jänner supplierte.

[2]) So wurden im Nov. 1836 118 Philosophen immatrikuliert. Krones, l. c. 521.

[3]) So war er Lehrer und Freund Davorin Terstenjaks, der erst 1837 nach Graz kam. Koledarček za l. 1855, 28.

[4]) Vienac (Agram), 1883, S. 166.

Denken, und wo es dieses nicht giebt, kann es auch keine gesunde Logik geben."

Während Miklosich schon Philosophie vortrug und prüfte, hörte er noch selbst eine nahestehende Disziplin beim Direktor des philosophischen Studiums Honorius Widerhofer, der ihm am 3. Juli 1838 das Zeugnis ausstellte, dass er „sich mit Privatfleiss auf die höhere Erziehungskunde verwendet und in der I. und II. Semestralprüfung die erste Klasse mit Vorzug erhalten" hat. So wurde Miklosich mit Mildes Pädagogik (Widerhofer trug nach dessen „Lehrbuch der allgemeinen Erziehungskunde" vor) sehr vertraut. In der Praxis hatte sich Miklosich ohnehin schon reiche pädagogische Erfahrungen gesammelt, denn er war als tüchtiger und trotz aller Strenge beliebter Hauslehrer gesucht. So wird erzählt, dass er selbst einen jungen Grafen Náko bemeistert habe. S. Exzellenz Graf Kálmán Náko, dem Miklosich in den Jahren 1837—1838 nur Stunden gegeben haben kann, da er einen besonderen Erzieher hatte, schreibt mir jedoch, dass der sympathische junge Mann seine vollste Zufriedenheit gewann, und er glücklich gewesen wäre, wenn dieser seine Erziehung hätte leiten können. Man sieht, dass sich Miklosich für die bedeutende Rolle, die er im österreichischen Unterrichtswesen spielte, auch schon in der Jugend gründlich vorbereitet hat. Besonders wichtig war aber für seine Entwickelung, wie wir sehen werden, die Hofmeisterstelle beim Grafen Ostrowski.

Wie zum Jus hatte Miklosich später auch keine Neigung zur Philosophie. Sein erster Biograph, J. Navratil, der gewiss Miklosichs eigene Aeusserungen wiedergiebt, berichtet schon 1853[1]), dass ihm das Lehramt der Philosophie nicht recht gefallen habe, weshalb er nach Wien gegangen sei, um Rechtsanwalt zu werden. Derselbe Gewährsmann erzählte mir auch folgende Aeusserung des grossen Sprachforschers, der nur für Thatsachen Sinn hatte: „Dass $2 \times 2 = 4$ ist, das kann ich beweisen, aber mit dem Uebersinnlichen geht das

---

[1]) Koledarčik slovenski za l. 1854, 38.

nicht." Ganz so dachte jedoch Miklosich zum mindesten im Jahre 1838 nicht, denn er bewarb sich ernstlich um eine Lehrkanzel der Philosophie. In einem kurzen Curriculum vitae[1]), das bald nach Erlangung des Doktorgrades im J. 1838 geschrieben worden sein muss, wurde von einer anderen aber gleichfalls alten Hand hinzugefügt; „Er hat sich am (!) Juli d. J. der Prüfung für das Lehramt der Philosophie in Salzburg unterzogen." Diese Angabe konnte mir bisher durch Nachforschungen in Salzburg nicht bestätigt werden, ist aber sehr wahrscheinlich. Es ist nämlich ganz begreiflich, dass Miklosich der Nachfolger des von Innsbruck nach Graz berufenen Gabriel zu werden versuchte. Thatsächlich competirte er um die Stelle, aber seine grossen Hoffnungen, mit denen er sich nach Versicherungen seines Bruders Alois trug, wurden zu nichte, denn er wurde nur tertio loco vorgeschlagen und die Stelle bekam Josef Jäger[2]). Man sieht daraus, wie unrichtig ausser Navratil's Angabe auch die Wurzbach's ist, Miklosich sei nach Wien gegangen, um Advokat zu werden, weil er „an den Verhältnissen und Zuständen des damaligen Unterrichtswesens wenig Freude" empfunden habe[3]). Besonders zu Herzen soll er sich den Durchfall in Innsbruck allerdings nicht genommen haben.

IV. Die nationalpatriotischen litterarischen und wissenschaftlichen Bestrebungen in Graz.

Aus den bisher geschilderten, sozusagen offiziellen höheren Studien Miklosichs, die bis zum Ende seines 25. Lebensjahres reichen, könnte man gar keinen Anhaltspunkt zur Erklärung gewinnen, wie aus ihm ein Slavist und Sprachforscher überhaupt werden konnte. Doch wir besitzen in dem bereits erwähnten Curriculum vitae aus dem J. 1838 ein Zeugnis, das uns sehr viel, wenn auch noch nicht alles sagt. Es heisst darin:

[1]) Gefunden von Dr. V. Oblak unter den Akten der Grazer Universität.

[2]) Mitteilung der Hr. Dekans der philosophischen Fakultät in Innsbruck, Prof. Dr. A. Cathrein.

[3]) Wurzbach, Biogr. Lex. 18, 269.

„Ausser der deutschen und lateinischen Sprache spricht derselbe italienisch, französisch, englisch, slovenisch und polnisch, versteht die übrigen slavischen Dialekte und alt- und neugriechisch.“ Die Richtigkeit dieser Angaben unterliegt nicht dem geringsten Zweifel und wird zum grössten Teil ihre Begründung finden, wenn wir sein ganzes Fühlen und Denken und sein Treiben ausserhalb der Universität in Betracht ziehen. Natürlich war auch Miklosich ein Kind seiner Zeit und seines Volkes insbesonders, dessen damalige Lage allerdings wenig bekannt ist und daher kurz charakterisiert werden muss.

Die Aufklärungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts, die demokratischen Ideen der französischen Revolution, die Folgen der Napoleonischen Kriege — die Mehrzahl der Slovenen bildete einen Bestandteil der „illyrischen Provinzen“ des Welteroberers von 1809—1813 — und speziell die national-patriotischen Ideen der deutschen Romantik mit ihrem Interesse für das Volkstum gingen auch an dem kleinen, dazu noch in verschiedene Provinzen zerstückelten Volke der Slovenen, dessen Schriftsprache durch die Reformation begründet worden und nach deren Niederwerfung bald wieder in Verfall geraten war, nicht spurlos vorüber. Doch abgesehen von den gelungenen poetischen Versuchen V. Vodnik's (1758—1819), eines Anakreontikers in volkstümlicher Form, beschränkten sich die litterarischen Leistungen meist nur auf religiöse und praktische Schriften für das Volk und auf Grammatiken in deutscher Sprache. Der bedeutendste Slovene jener Zeit, B. Kopitar verliess, nachdem er seine „Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark“ (Laibach 1808) zum Abschluss gebracht hatte, die Heimat und verkündete dann von Wien aus die romantischen Tendenzen in deutscher Sprache für alle Slaven. Er war eifrig bemüht, speziell auch bei seinen Landsleuten, Sammlungen der Volkslieder, Sprichwörter, Sagen und Märchen und namentlich der Schätze der Volkssprache ins Werk zu setzen, fand aber nicht solche Vollzugsorgane wie unter den Serben den genialen Vuk Stefanović Karadžić. Doch brachte der Ruhm der serbischen Volkslieder, dessen Verbreitung vor allem Kopitars

Verdienst ist, auch den Slovenen Gewinn. Der Kultus der serbischen Volkslieder in ganz Europa und in Deutschland insbesonders, die Sammlung der slavischen Volkslieder von Čelakovský, die litterarische Wiedergeburt des böhmischen Volkes, speziell Kollárs „Slávy Dcera“ (1824, 1832) und Šafaříks „Geschichte der slavischen Sprache und Litteratur nach allen Mundarten“ (1826), die romantische Litteratur der Polen und Russen trugen besonders dazu bei, dass mit dem Jahre 1830 auf einmal in Laibach, Agram und — Graz ein neues litterarisches Leben für die Slovenen und Kroaten begann. Natürlich drang auch hierher der Einfluss Byrons und Walter Scotts, ebenso der der französischen Romantik. Auch die zeitgenössische Gährung der Gemüter in Europa trug das Ihrige bei, speziell der Philhellenismus, die Julirevolution und der Aufstand der Polen, von denen einige in Graz und Laibach interniert wurden und direkt die Verbreitung der polnischen romantischen Ideen förderten. Nicht umsonst wurde auch das Wirken des „jungen Italien“ als bedenklich angesehen, was das Verbot der Aufnahme italienischer Studenten an den „inländischen“ österreichischen Universitäten (1831) und die scharfen Polizeimassregeln gegen das Umsichgreifen der „Giovine Italia“ (1833) beweisen [1].

Die eigentliche romantische Periode in der Litteratur der Slovenen und Kroaten begann in Laibach, Agram und Graz, teils selbständig, da sich überall dieselben slavischen und westeuropäischen, speziell deutschen, Einflüsse geltend machten, teils wirkten diese Zentren gegenseitig aufeinander. Mit wirklichen litterarischen Leistungen ging jedoch Laibach voran. Hier begründeten die Bibliothekare Mathias Čop und Michael Kastelic, der Rechtspraktikant und seit 1832 Advokaturskonzipient Dr. Franz Prešeren und der Gutsbesitzer A. Smolé den Almanach „Kranjska Čbelica“ (Krainisches Bienchen), von dem in den Jahren 1830—1833 vier Hefte erschienen und der erste im Jahre 1834 neu aufgelegt wurde. Tonangebend waren in dem Kreise, dem sich zahlreiche Mitarbeiter,

---

[1]) Krones, l. c. 147, 150.

namentlich Geistliche aus verschiedenen Gegenden, anschlossen, Čop und Prešeren, echte Kinder der deutschen Romantik mit ihrem Interesse für die Weltlitteratur. Čop (1797—1835), der zuerst als Humanitätsprofessor in Fiume, Lemberg und Laibach gewirkt und mehrere Reisen gemacht hatte, konnte, als er 1830 um die Stelle des ersten Kustos an der Wiener Hofbibliothek kompetierte, darauf hinweisen, dass er neunzehn Sprachen verstand, grösstenteils aber auch sprach und schrieb, darunter alle romanischen, die englische und die slavischen. Da er jedoch ohne litterarischen Ehrgeiz war und früh den Tod fand (beim Baden in der Save), so lebt er nur als der geistige Vater der „Kranjska Čbelica“ und als Verfasser der slovenischen Abteilung in Šafařík's „Geschichte der südslavischen Litteratur“ fort. Prešeren, dem Anastasius Grün die Ode „An meinen Lehrer“ gewidmet hat, ist der bedeutendste Kunstlyriker und ein grosser Epiker des slavischen Südens. Als ergreifender Sänger der Disharmonie zwischen Ideal und Wirklichkeit erinnert er namentlich durch seine Betonung des majestätischen und Märtyrerberufes des Dichters an Byron und Mickievicz, folgt aber doch mehr Petrarca, A. W. Schlegel, Brentano, Uhland und Chamisso, Rückert und Platen. Seine Abhängigkeit von der deutschen Romantik zeigt sich am stärksten in der meisterhaften Handhabung aller möglichen Kunstformen, so dass der nicht besonders umfangreiche Band seiner Poesien, die er zumeist in der „Čbelica“ und in dem „Illyrischen Blatt“ (häufig mit deutscher Uebersetzung) veröffentlicht hatte, geradezu eine vollständige slovenische Poetik (vom Drama abgesehen) ausmacht, in der selbst schon die vollendetsten Ghazelen (die ersten waren 1833 gedruckt) nicht fehlen. An Formenreichtum übertraf die kleine slovenische Litteratur damals sogar alle slavischen, was um so auffälliger ist, als Prešeren ohne heimische Muster dastand. Trotzdem ist er aber in seinem innigsten Wesen nicht blos der Sprache nach, die ebenfalls unsere Bewunderung hervorruft, durchaus national, im Geiste der Romantik vertiefte er sich ganz in sein Volk, für das er auch nur aus Liebe zu ihm schrieb. Die übrigen Mitarbeiter reichten aller-

dings nicht einmal annähernd an ihn heran, nicht blos in Bezug auf ihr Talent und auf ihr Können, sondern sie folgten auch älteren Mustern, wie Hölty und Matthisson, und stellten sich selbst mit Schäferidyllen noch ein, was bei vielen dadurch erklärlich ist, dass sie überhaupt einer älteren Generation angehörten. Nebst der nationalen Gesinnung hatten sie daher mit den Romantikern nur die Ueberschätzung der Poesie gemeinsam, da alle ihrem Volke mit Versschmiederei nützen wollten, wodurch sie spöttische Epigramme Prešeren's in A. W. Schlegel's Manier herausforderten. Nur wenigen gelangen wirkliche Volkstöne. Beachtenswert ist, dass die „Čbelica" auch Uebersetzungen (richtiger Zubereitungen) serbischer Volkslieder und Proben slovenischer Volkspoesie brachte, für deren Aufsuchung namentlich Prešeren und Smolé sorgten.

Als Miklosich 1830 nach Graz kam, fand er daselbst zahlreiche slovenische Studierende aus allen Ländern, namentlich aber aus Steiermark, denn die Gymnasialschüler von Marburg und Cilli und ebenso die steierischen Abiturienten der kroatischen Gymnasien pflegten ihre Vorbildung für Fachstudien als Hörer der Philosophie in Graz abzuschliessen. Die Theologen waren stark vertreten, weil das Gebiet zwischen Mur und Drau, das dem slovenischen Volk am meisten Intelligenz gab, noch zur Seckauer (Grazer) Diözese gehörte. Auch Kroaten und Serben gab es eine ziemliche Anzahl, speziell aus der Militärgrenze, deren Beamtenschaft sich aus den „Grenzverwaltungszöglingen", für die in Graz eine besondere Studienordnung [1]) bestand, rekrutierte. Die Kroaten waren als joviale und „fesche Kerle" sehr beliebte Kameraden, mit denen sich auch die Deutschen sehr gut vertrugen [2]). Vertreter der Nordslaven brachte der unglückliche Ausgang des polnischen Aufstandes nach Graz. Miklosich verkehrte viel mit den daselbst internierten Polen Ladislaus und Thaddäus

[1]) Krones, l. c. 257.

[2]) Mitteilung des Hr. Dr. Hochenegg.

Ostrowski, Kamieński und Pokrzywnicki[1]). Beim Grafen Ladislaus Ostrowski, dem letzten Reichsmarschall von Polen, der gegen Ende des Jahres 1831 nach Graz kam und daselbst durch drei Jahrzehnte als stadtbekannte Persönlichkeit im Exil lebte, war Miklosich auch Hofmeister (bezeugt für das Jahr 1835[2]), wofür er Wohnung, Kost und noch 200 Silbergulden hatte, so dass es ihm nach der Meinung von Vraz, der seinen Bücheranschaffungen zuliebe hungerte, sehr gut ging. In seinem Hause lernte Miklosich polnisch sprechen und übte sich natürlich auch in der französischen Konversation, da der polnische Adel stark französisch war und Ostrowski überdies im Heere Napoleons gedient hatte. Von seinem Zögling, der immer sein unglückliches Polen im Munde führte, versichert er in einem polnischen Satz, dass er sehr gut französisch spreche, aber auch deutsch ein wenig verstehe[3]). Der Vater, der häufig mit Miklosich in den Gassen der Stadt spazierte und mit ihm polnisch konversierte[4]), war ein grosser Freund der Künste und Wissenschaften und machte sich als Uebersetzer aus Ossian, Byron, Schiller, Goethe, Salis, Matthisson u. a. bemerkbar[5]). Miklosich wurde daher durch den Verkehr mit ihm auch in seinen damaligen schöngeistigen Bestrebungen gefördert, im Jahre 1838 ging er aber mit seinen Empfehlungen nach Wien[6]).

Unter der slovenischen Jugend in Graz herrschte schon im Jahre 1830, als Miklosich und Vraz in ihren Kreis traten, nationale Begeisterung. Mehrere Jünglinge bildeten einen Kreis, der sich die Hebung der slovenischen Litteratur in Steiermark zur Aufgabe stellte, und versammelten sich einmal in der Woche, um sich zu belehren und zu beraten[7]). Ursprünglich war unter ihnen tonangebend Anton Murko,

---

[1]) A. Trstenjak, 6.
[2]) Vraz, Děla, V. 141, Vienac 1883, 606.
[3]) Vienac, l. c.
[4]) Mitteilung des Hr. Dr. Hochenegg.
[5]) Wurzbach, Biogr. Lex.
[6]) Vienac, l. c.
[7]) Davorin Terstenjak, Koledarček zu l. 1855, 28.

ein begabter aber unruhiger Mann, der, nachdem er das Studium der Medicin in Wien aus Armut aufgegeben hatte, zwischen Jus und Theologie hin und her schwankte. Da sich das Bedürfnis slovenischer Handbücher bemerkbar machte, gewann ihn die Greiner'sche Buchhandlung, dass er aus Hunger und für Hungerlohn eine „theoretisch-praktische slovenische Grammatik für Deutsche" (1832) und ein ziemlich umfangreiches „Deutsch-slovenisches und Slovenisch-deutsches Handwörterbuch" (1833) schrieb. Beide Werke waren für ihre Zeit eine tüchtige Leistung, so dass die Grammatik (erlebte 1843 eine zweite Auflage) natürlich auch den Slovenen als Leitfaden diente, und ragten namentlich dadurch hervor, dass Murko zwischen der bisherigen einseitigen Berücksichtigung der krainischen oder steierischen Dialekte die Mitte hielt und die Slovenen auch dem Namen nach einigte, indem er energisch die Ausdrücke Slovene (Slovenec), slovenisch (slovenski), die in Krain durch Krainer und krainerisch (kranjski) stark verdrängt worden waren, verteidigte. Mit Murko machte Miklosich 1831 [1]) oder 1830 [2]) eine Ferienreise nach Krain und verkehrte in Laibach viel mit Čop, Kastelic und Prešeren. Er blieb dann mit allen in Beziehungen und muss namentlich auf Prešeren einen guten Eindruck gemacht haben, da ihn dieser in seinen Briefen an Vraz immer grüssen lässt [3]). Murko hielt jedoch mit seinen jüngeren Kollegen nicht gleichen Schritt, so dass sie allen Grund hatten mit ihm unzufrieden zu sein [4]), während er auf sie als unreife Jünglinge herabsah [5]). Auch von dem viel älteren Koloman Quass, der provisorisch „die Lehrkanzel der windischen Sprache" versah [6]), konnte Miklosich nicht viel lernen, verkehrte aber viel mit ihm — Vraz wohnte

---

[1]) Trstenjak, o. c. 7.

[2]) K. Glaser, Zgodovina slov. slovstva, 160.

[3]) Letopis Matice Slovenske za l. 1877, 159, 160.

[4]) Vraz, Děla V. 146, 150. Murko ging für die slovenische Litteratur auch ganz verloren, was zum Teil der Umstand erklärt, dass er als Geistlicher ursprünglich in deutschen Gegenden wirkte.

[5]) Ebenda 152.

[6]) Krones, l. c. 520, 139.

sogar meist bei ihm — und stand entschieden auf seiner Seite, als bei der Systemisirung seiner Lehrkanzel[1]) die Geistlichkeit gegen ihn wirkte[2]).

Da also tüchtige ältere Führer fehlten, kamen Miklosich und Vraz in Graz und selbst in Untersteiermark früh zur Geltung. Mehr als ein Dutzend für ihre Sprache und Nationalität begeisterter Jünglinge, die meist Priester geworden sind, können wir hauptsächlich aus den Briefen Vraz's aufzählen[3]), aber schon im Frühjahr 1832 wird Kočevar nach Wien berichtet, dass zwei junge Slovenen Vraz und Miklosich „die Hoffnung aller Patrioten“ seien[4]). Im Herbst desselben Jahres traf sie jener in Graz, schloss mit ihnen brüderliche Freundschaft und feierte sie seit dieser Zeit in dithyrambischen Ergüssen, weil sie seinem Herzen die Ruhe wieder gegeben haben, indem sie ihm zeigten, dass sein Vaterland (richtiger Heimat) solche würdige und hoffnungsvolle Söhne besitze[5]).

Wie heimisch sich diese Slovenen in Graz fühlten, beweist der Umstand, dass sie sich im Hörsaal auf der Tafel mit Epigrammen neckten. In Miklosichs Nekrolog berichtet V. Oblak[6]) nach den Erzählungen Davorin Terstenjaks, der mit dem ganzen Kreise innig befreundet war, folgendes: „Da gab es manchen harten Strauss zwischen dem kühlen und nüchternen Miklosich und dem feurigen Dichter Stanko Vraz. Oft waren im Hörsaale vor dem Beginn der Vorlesung auf Miklosich bezügliche Verse zu lesen, denen jedoch der geniale junge Miklosich niemals eine Antwort schuldig blieb.“ Im

[1]) Ebenda 151.

[2]) Vienac, 1883, S. 606.

[3]) Marković, Jzbrane pjesme St. Vraza, VIII. Hinzuzufügen ist vor allem Jakob Košar, mit dem Miklosich viel verkehrte; er versuchte sich auch als Dichter und als Uebersetzer, namentlich an Schiller; von seinen vortrefflichen Eigenschaften zeugt der Umstand, dass ihn Fürstbischof Roman, dessen Kaplan er war, wie ein Kind liebte (Koledarček za l. 1855, 28).

[4]) Vienac 1883, 150.

[5]) Ebenda 163.

[6]) Politik, 1891, Nr. 112, 24. April.

stammten, sind namentlich mit Hilfe des slovenischen Nachlasses Vrazs als sein Eigentum nachweisbar, aber auch Miklosich war dabei entschieden beteiligt, denn Vraz, der am 2. April 1837 berichtet, dass er unter Miklosichs Beihilfe „mit der Zusammentragung der Materialien für einen Rivalen der „Čbelica, der mit ihr um die Gunst der Blüten buhlt“, beschäftigt sei [1]), schreibt nach Aufzählung einiger dichterischer Versuche anderer Jünglinge direkt [2]): „Miklosich schreibt auch etwas; jedoch weiss ich nicht den Namen dieser Blüten“. Aus dem Ausdruck „Blüte“, aus dem ganzen Zusammenhang und aus dem Inhalt der „Čbelica“, der sie einen Konkurrenten schaffen wollten, muss man unbedingt den Schluss ziehen, dass sich auch Miklosich als Uebersetzer auf dem Gebiete der Poesie versuchte. Vor allem würde ich ihm die Uebersetzungen aus Schiller zuschreiben, denn für diesen hatte er eine besondere Vorliebe, so dass sich sein jüngster Bruder noch heute erinnert, wie er ihm als Schneidergesellen noch in Wien die Bürgschaft (s. o.), den Taucher und den Gang nach dem Eisenhammer deklamierte. Auch die griechischen Volkslieder könnten von ihm herrühren, während sich Vraz, wie der Nachlass zeigt, in der Uebersetzung und Nachahmung der „Griechenlieder“ gefiel. Uebrigens bezieht sich diese Stelle schon auf einen um drei Wochen jüngeren Bericht Vrazs [3]) (am Georgitage 1837), in dem Miklosich als der Urheber des Planes hingestellt wird. Am Tage zuvor spazierten nämlich drei Slovenen (Miklosich, Vraz, Terstenjak) in Graz herum, sprachen von der erfreulichen litterarischen Lage der Polen und Russen, gedachten des Eifers der Böhmen und Kroaten auf dem Gebiete einer nationalen Kultur und wurden ganz traurig, als sie sich ihres Volkes erinnerten; zuletzt gingen alle stille einher, bis Miklosich das allgemeine Schweigen brach: „könnten nicht wir, weil die „Čbelica“ zurückbleibt, in unsere Lüfte irgend etwas anderes schicken,

---

[1]) Děla, V, 156.
[2]) Ebenda, 157.
[3]) Ebenda, 158—60.

was die begierigen Augen unserer Slovenen anziehen würde?“ Und da riefen alle: ein „Schmetterlingchen“ (Metuljček[1]), den goldbeflügelten Liebling der Rosen! „Gut! Einen „Schmetterling“ (Metulj)! Erschaffen möchten wir ihn schon. Du giebst ihm, sagt mir Miklosich, den Rüssel; Hr. Terstenjak die Füsse; ich den übrigen Körper; Dr. Prešeren muss die Flügel senden; — nur eines: jetzt ist der Schmetterling fertig; aber wo ist die Sonne, an der wir die Fackel anzünden könnten, mit welcher wir ihm die Seele — das Leben einhauchen würden; tote Flügel fliegen nicht — wo ist das Geld für den Druck, denn das nimmt weder Ferstel noch sonst jemand in Verlag. Ohne Geld lässt sich in unseren Zeiten nichts machen — das ist die Sonne; das Geld ist der Gott der Gegenwart“. Nach diesen anfangs ganz poetischen und zum Schluss ebenso prosaischen Erörterungen Miklosichs waren die Freunde sofort zu Opfern bereit, hätten aber selbst nur 30 Gulden beisteuern können, während der Druck 60 Gulden gekostet hätte. Allerdings konnten sie auch auf Unterstützung aus Untersteiermark rechnen und bestellten sich schon den Steuerkontrolleur Dominkuš zum Kassier, aber ihr „Schmetterling“ flog doch nie aus. Wir müssen uns daher nur mit der Nachricht über den Plan Miklosichs begnügen, der so schön und richtig die Rollen verteilte und schon damals seine Solidität charakterisierte, indem er sich den Leib des „Schmetterlings“ vorbehielt.

Die Grazer Romantiker, die an den slovenischen Volksliedern grosse Freude hatten, wollten ihrem Volk auch einen Beweiss ihrer Liebe geben, indem sie an seine litterarischen Bedürfnisse dachten. So müssen wir uns den Plan einer Uebersetzung der Schriften Christoph Schmids[2]) erklären, der schon gegen das Ende des Jahres 1835 so weit gediehen war, dass man bereits an die Vorlage des Manuskripts bei der Zensur dachte. Auch hier scheint Miklosich an der Spitze zu stehen; zum mindesten hätten die von ihm

[1]) Der Name und selbst die Diminutivform war natürlich ein Gegenstück zur „Čbelica“ (Bienchen).

[2]) Vraz, Děla, V, 139—141.

sind". Doch bei den Verhältnissen, die im slavischen Süden bestanden, konnte angesichts der neuen Lehren leicht die Frage entstehen: was ist Sprache, was ist Nation? Als nun in Agram unter Kollár's und Šafařík's Auspizien von Gaj und anderen die Idee propagiert wurde, alle Südslaven litterarisch und national unter dem Namen der „Illyrier", in denen man die berühmten Vorfahren fand, welche echte Romantiker brauchten, zu einigen, so war gerade Vraz der erste Slovene, der sich ihnen anschloss und mit besonderem Nachdruck darauf bestand, dass die „Danica" den „provinzialen" Namen kroatisch aufgeben soll[1]). Vraz schrieb daher nur in den Jahren 1832—1836 slovenisch[2]), liess aber selbst diese Erstlinge, die noch studiert werden müssten, liegen und arbeitete nur einige in das Agramer „Illyrisch" um. Demnach wurde der fruchtbarste Schriftsteller des Kreises den ursprünglichen Tendenzen untreu und riss auch die meisten der übrigen Genossen mit, so dass sie sich wenigstens einige Zeit den „Illyriern" anschlossen; ja sogar bei Miklosich gelang ihm dies vollständig, obgleich dieser immer konservative Neigungen hatte und noch im Jahre 1837, als er die Herausgabe des „Metuljček" plante, hartnäckig die von dem ersten slovenischen Grammatiker Bohorič (Arcticae horulae, Wittenberg 1584) begründete Orthographie gegen die neue böhmische verteidigte, welche er später selbst durch seine Werke auch in die vergleichende Sprachwissenschaft einführte. Doch schon im Jahre 1839 schickte Miklosich bereits aus Wien an Vraz fünf Gedichte (s. u.), deren Illyrisch hinter dem seines Freundes und der übrigen Agramer nicht zurückstand. Diese Umkehr fiel speziell den Slovenen aus dem Gebiet zwischen der Mur und Drau sehr leicht, da sie ja immer Beziehungen zu Kroatien hatten und einen Dialekt sprachen, der von dem in Provinzial-Kroatien nicht besonders verschieden war, weshalb sie ihre Individualität nicht viel mehr opferten als viele Kroaten, die den što-Dialekt, der hauptsächlich aus den ragusäisch-dalma-

---

1) Konzept eines Briefes im slovenischen Nachlass.

2) Děla, V, 163.

tinischen Schriftstellern und aus den serbischen Volksliedern[1]) geschöpft wurde, ebenso lernen mussten.

Die Grazer Romantik — denn von einer solchen wird man in der Litteraturgeschichte der Slovenen und Kroaten sprechen müssen — konnte unter solchen Umständen wirkliche Früchte erst dann tragen, als die Jugendfreunde in ihre Stellungen gekommen waren. Zur grössten Bedeutung brachten es die beiden Führer des Kreises. Vraz beendete seine juridischen Studien nicht, übersiedelte gegen Ende des Jahres 1838 endgiltig nach Kroatien, wo er ein zweites Vaterland fand, und wurde der bedeutendste Dichter des Illyrismus. Soweit er von deutschen Mustern abhängt — und seine Abhängigkeit ist viel grösser als man gewöhnlich meint — bildet er eine glückliche Mischung von Uhland und Rückert, nur tritt Uhland viel mehr hervor, weil auch bei Vraz wie bei den meisten slavischen Romantikern das Orientalische durch alles Slavische und das Heimatliche insbesonders ersetzt wurde. Sein Gesichtskreis wurde in Agram nur durch das umfangreichere und tiefere Studium aller slavischen Litteraturerzeugnisse erweitert, sonst kam er aber als fertiger Mann dahin und überragte gerade dadurch seine schriftstellerischen Genossen. Als ein echter Romantiker, der das Wesen des Volkstums richtig erfasst hatte, wehrte er sich gegen die übliche Ueberschätzung der ragusäisch-dalmatinischen Schriftsteller, in denen er nur Italiener im slavischen Kleide sah, und verwies immer wieder auf das Volkslied als den Jungbrunnen einer wahrhaft nationalen Poesie.

Ueberhaupt zeigt er als Kritiker[2]) und als Herausgeber der Zeitschrift „Kolo" (seit 1842), der die Südslaven nach Jahrzehnten noch nichts Ebenbürtiges an die Seite

---

[1]) Besonders schöpfte Vraz und wohl auch Miklosich aus den Publikationen volkstümlicher Texte und aus den prosaischen Aufsätzen Vuk Karadžićs (in seiner „Danica"). Vgl. Slovinac 1881, 60.

[2]) Vgl. M. Šrepel, O Vrazovoj kritici. U Zagrebu. 1892. Auch seine sprachliche und litterarhistorische Würdigung der slovenischen Schriftsteller, die er bereits in seinen Grazer Briefen zum Besten gab, entspricht unseren heutigen Urteilen. Vgl. Děla V, 148. 151.

einige besonders gefallen haben, denn „sie sind echt volkstümlich und den Liedern der übrigen slavischen Völker sehr ähnlich“. Dass jedoch speziell die serbischen Volkslieder auch in Graz der Kultus, der mit ihnen in Deutschland getrieben wurde, populär machte, berichtet Vraz selbst an Vuk Karadžić [1]) (im J. 1836), denn er las sie zuerst in deutscher Uebersetzung, was ihm zu slavischen Studien den Anstoss gab. Als er es dann mit Hilfe der Grammatik Vuks soweit gebracht hatte, dass er sie auch im Original lesen konnte, was ihm als Slovenen ziemlich leicht fallen musste, las er sie früh und abends und legte sie, wie ein Mädchen den Brief ihres Geliebten, unter sein Kopfkissen.

Mit dem Führer der litterarischen Wiedergeburt bei den Kroaten Dr. Lj. Gaj wurde Vraz schon 1833 in Graz bekannt [2]), propagierte im Frühjahr 1834 dessen Agramer Zeitung „Narodne Novine“ und ihre litterarische Beilage „Danica“, die er mit dem deutschen „Intelligenzblatt“ vergleicht [3]), und kommt im Herbst desselben Jahres zum ersten Mal nach Kroatien [4]), wohin es ihn dann immer wieder zog, bis er endgiltig nach Agram übersiedelte (1838). Als er 1835 dahin wanderte, schrieb ihm Miklosich [5]) (am 6. September): „wenn Du nach Kroatien und nach Agram kommst, grüsse mir alle echten Söhne der kroatischen Mutter, und sage, dass auch uns die „Danica“ (Morgenröte) freundliches Licht sendet und die slovenische finstere Nacht erhellt! Doch Du weisst alles! Du kennst ja auch die warmen Herzen der Slovenen! Schicke mir irgend einen Brief, und schreibe mir sehr viel. Ich *muss* Dir gestehen, dass Du mir sehr abgehst. Es fehlt mir ein Herz, in welches ich die Gefühle, die in meiner Brust brennen, ausschütten könnte!“

Einer besonderen Pflege erfreuten sich in Graz die nord-

---

[1]) Slovinac, 1881, 60.
[2]) Macun o. c. 100.
[3]) Vraz, Děla V, 137—138.
[4]) Marković, Izabrane pjesme St. Vraza, XI.
[5]) Vienac, 1883, 606.

slavischen Sprachen. Im Jahre 1835 [1]), als Miklosich Jurist im dritten Jahre war, bewog Vraz vier Jünglinge bei ihm Russisch zu lernen, während Miklosich im folgenden Jahre Polnisch lehren sollte. „Auf diese Weise — fährt Vraz [2]) fort — denken wir zwei in Graz die Slovenen zu erwecken, sie mit allen slavischen Sprachen bekannt zu machen und auf den Weg zu führen, auf dass sie die Schönheit und den Reichtum ihres eigenen Dialektes würdigen und erkennen, der schon ganz gut den Schwestermundarten zur Seite gestellt werden könnte, wenn ihm eine lieblichere Sonne geleuchtet hätte." Bald darauf schickt Vraz [3]) nach Laibach Gedichte von „dreien Akademikern, die alle slavischen Sprachen lernen". Im Nachlass Vrazs aus den ersten Grazer Jahren finden sich auch Uebersetzungen und Nachahmungen ruthenischer (rusnjačke) Volkslieder. Am meisten waren aber die Grazer Romantiker mit der jungen böhmischen Litteratur vertraut, die ihrem Fühlen und Denken auch am nächsten stand. Vraz verrät in seinem Nachlass Bekanntschaft mit Čelakovskýs slavischen Volksliedern und dem „Ohlas písní ruských" (dichtet ebenfalls „Odglaski") und steht mit Čelakovský schon seit 1833 im Verkehr, mit Šafařík seit 1837 [4]). Dass Šafaříks „Slov. starožitnosti" (Slav. Altertümer) auch in Graz gleich bekannt wurden, beweist ein Citat [5]) aus diesem von allen slavischen Patrioten hochgeschätzten Werke. Am meisten Einfluss übte aber auf Vrazs Jugendversuche das poetische Evangelium des Panslavismus „Slávy Dcera". Die deutsche Pastortochter aus der Umgebung von Jena, die J. Kollár zur Tochter einer Göttin Sláva — ein dem Teuto oder Tuisco würdig zur Seite stehender ἥρως ἐπώνυμος — verklärt [6]) hatte, begeisterte auch Vraz, denn er übersetzt und

---

[1]) So ist der Brief Děla V, 148—152 einzureihen, da Miklosich Jurist des dritten Jahres im J. 1834/5 war.

[2]) Ebenda 149.

[3]) Ebenda 146.

[4]) Marković, Izabrane pjesme St. Vraza, CIII.

[5]) Vraz, Děla, V. 176.

[6]) Vgl. des Verf. Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der slavischen Romantik, I, 208—212.

ahmt Kollárs Sonette[1]) nach, ruft zu wiederholten Malen diese Slavenmutter an und widmet Kollár direkt zwei Sonette (noch ungedruckt), von denen das eine beginnt: „O Kóllar mojga serca Ti reditel (Du Nährvater meines Herzens)!" In diesen Jugendversuchen treffen wir auch zahlreiche Bohemismen an, sogar die böhmischen Worte für Vaterland (vlast), vaterländisch (v serdci vlastenskem aus vlastenecký) und Patriot (vlastenec). Aehnliche Bohemismen bietet auch der Philosoph Šamperl, der im Alter von 21 Jahren 1836 starb, in einem seiner bekannt gewordenen Sonette[2]).

Dass der ganze Freundeskreis, namentlich Miklosich und Vraz, nebst der klassischen und deutschen Litteratur auch die italienische, spanische, französische und englische studierte, braucht nach Wiedergabe der Epistel Vrazs nicht weiter betont zu werden und wird sich auch noch zeigen, wenn wir die litterarischen Versuche der Freunde besprechen werden. Hier sei nur erwähnt, das sich Miklosich in der italienischen Sprache durch Verkehr mit den zahlreichen an der Grazer Universität studierenden Italienern[3]) und italienisierten Südslaven und auf seiner ersten Reise nach Italien im Jahre 1836[4]) (die zweite 1842) vervollkommnen konnte. Im Freundeskreise zirkulierten auch die spanischen Romanzen in der Ausgabe Jakob Grimms, die Vraz zum Vergleich mit den slavischen Volksliedern ebenso heranzog wie die neugriechischen Volkslieder, die man vor allem aus Possarts neugriechischer Grammatik kannte[5]). Vraz wünschte sich 1837 die Müllerischen, noch lieber wäre ihm aber die Sammlung von Fauriel[6]) gewesen. So wird es begreiflich, dass Miklosich schon in Graz von sich behaupten konnte, er verstehe auch Neugriechisch.

---

[1]) Ein übersetztes und drei nachgeahmte sind bereits von J. Pajek der Vergessenheit entrissen worden. Kres, III, 43—45.

[2]) Macun, Književna zgodovina, 90.

[3]) Mittheilung des Hr. Dr. Hochenegg. Unter diesen Italienern befanden sich offenbar auch viele italienisch gebildete Südslaven.

[4]) Navratil, Koledarček za l. 1854, 39.

[5]) Vraz, Děla V. 147, 164—165.

[6]) Ebenda 165.

Eine Vorstellung von dem Leben in diesem Kreise gibt uns ein Bericht Davorin Terstenjaks [1]), der im Jahre 1837 nach Graz kam und sofort zu seinen hervorragendsten Mitgliedern, darunter auch zu Miklosich, in Beziehungen trat: „Vraz war mein unermüdlicher Lehrer. Bei ihm lernte ich auch alle anderen slavischen Dialekte, er öffnete und erklärte mir auch den Geist der slavischen Volkspoesie. Die Tage, die ich mit ihm verlebte, waren die fröhlichsten meines Lebens. Lebhaft erinnere ich mich noch, wie er mir jeden Abend auf der Flöte Volksweisen vorspielte und meine Seele mit geheimnisvoller Kraft labte. Auch in der französischen und englischen Sprache war er mein Lehrer und zensurierte scharf jede Aufgabe.“ Unter der Leitung eines Oberkrainers Jakob Šoklič, der für Sprachen ein besonderes Talent hatte und dann Universitätsprofessor in Lemberg war, lasen sie im Original Shakespeare, Byron und Lamartine. Für die poetischen Träumereien der Genossen war die freundliche Murstadt mit ihren „romantischen Umgebungen“, wie sie Vraz [2]) selbst nennt, ganz besonders geeignet; ja sie hatte in ihren Augen noch einen besonderen Vorzug, ihren slavischen Namen (Graz aus slov. Gradec, Dimimutiv von grad = Burg, Schloss), denn selbst Miklosich schreibt seine erwähnten Epigramme „v Slovenskim gradu“. Er übertrifft fast den Dichter Kollár, dem die slavischen Namen um Jena herum eine schmerzvolle Freude bereiteten, denn er scheint Graz für die Gegenwart annektieren zu wollen. Dass auch sonst manches

---

[1]) Koledarček za l. 1855, 28—29.

[2]) Am 9. Mai 1847 schrieb er an A. Grün, der ihm ein Manuskript der slovenischen Volkslieder und drei Bändchen seiner Gedichte eingesendet hatte: „Die meisten Ihrer Gedichte sind mir schon aus meinen Studentenjahren bekannt, wo ich sie mit vielem Entzücken gelesen lustwandelnd in Gratz's romantischen Umgebungen, und mit Stolz daran denkend, dass ein paar Jahre vorher auch Sie in Gesellschaft Ihrer schönen Muse an den nämlichen Stellen lustwandelten. Wenigstens hat man mir M.(aria) Grün als Ihren Lieblingsort genannt, das auch ich sehr poetisch fand, und manchen Sommerabend dort verträumte. Uebrigens waren unsere Träumereien sehr verschieden und hatten auch ein sehr verschiedenes Schicksal . . .“ Děla V, 394—395.

Phantastische im Kreise Anklang fand, ist leicht begreiflich. Natürlich erfreute sich die Königinhofer Handschrift auch in Graz ihres Ansehens [1]) und Vraz übersetzte sogar aus derselben. Wie sehr die Kenntnis der slavischen Welt manchmal aus indirekten Quellen stammte, beweist der Umstand, dass die Grazer Romantiker auch ihren „Vasilii ostrow“ hatten [2]), d. h. sie kannten das Petersburger gelehrte Viertel (Vasiljevskij ostrov) durch deutsche Vermittelung.

Die litterarische Schaffensfreude dieser Jugend war sehr gross und vor allem der Poesie gewidmet, so dass selbst die beiden Philologen des Kreises, Miklosich und Caf [3]) davon keine Ausnahme bildeten. Vraz selbst macht sich einmal (1833) darüber lustig [3]), dass „goldene Zeiten“ den Slovenen bevorstehen, denn wie bei Murko „rumorte“ auch in den Köpfen der übrigen Jünglinge „eine Minerva herum“. Im Jahre 1837 berichtet er [4]) uns über einen neunzehnjährigen Slovenen, „der viele philologische, ästhetische, historische Kenntnisse und viel Liebe für die Slovenität besitzt“, und nicht blos an kleinen Liedern, sondern auch schon an einem Originaldrama arbeitet [5]).“ Diese Dichteritis verpflanzte sich sogar an das Marburger Gymnasium, wo ein Neffe des Inhabers der Grazer slovenischen Lehrkanzel Kvas der „slovenische Homer“ genannt wurde, weil er ein Epos schrieb. Die Mehrzahl war allerdings bescheidener und versuchte sich hauptsächlich in Uebersetzungen.

---

1) Vraz, Děla, V, 148.

2) Ebenda, 168.

3) Ebenda, 131.

4) Ebenda, 156—157.

5) Offenbar ist darunter Davorin Terstenjak zu verstehen (geb. 1817), der in der That ein Drama „Nevesta iz otoka Cipros“ schon im Jahre 1838 geschrieben hatte (K. Glaser, Zgodovina slov. slovstva, III, 137). Es ist zu bemerken, dass in Laibach die slovenischen Theatervorstellungen (von Schulvorstellungen aus der Zeit der Reformation, von Jesuiten- und Kapuzinerspielen abgesehen) im Jahre 1789 mit einer Bearbeitung von Richter's „Feldmühle“ (Županova Micika) begannen, aber bald aufhörten und erst 1848 mit demselben Stück wieder eröffnet wurden.

Diese Jugend dachte sogar an ihr eigenes Organ, wobei Miklosich direkt im Vordergrunde stand. Ursprünglich suchten sich ihre Führer allerdings auch an die Laibacher „Čbelica“ anzuschliessen [1]), hatten aber doch schon ein Konkurrenzunternehmen vor Augen, bevor sie definitiv wussten (5. Sept. 1837), dass dieses „Bienchen“ hauptsächlich wegen der Schwierigkeiten mit der Censur nicht mehr ausfliegen werde [2]). Schon 1835 „küsst“ Kočevar [3]) aus Wien Vraz und Miklosich, weil sie „Cvetlice“ (Blüten) herausgeben wollten, und ruft pathetisch aus: „Goldene Gedanken! Goldene Pläne“! Als Miklosich Jurist im dritten Jahr (1834/5) war, hatte er schon so manches in Poesie und Prosa (v vrstnem in prostem peru) fertig, was er in der „Kranjsha Čbelica“ oder in einer Zeitschrift, die er selbst redigieren würde, zu veröffentlichen beabsichtigte [4]). Zum mindesten im Jahre 1836 hatten Vraz und Miklosich für „ein erstes Heft“ schon „einige der vornehmsten Gedichte der berühmtesten europäischen Dichter“ in ihrer slovenischen Uebersetzung fertig [5]) und erbaten sich auch von den Laibachern Beiträge; namentlich wünschten sie sich Uebersetzungen aus dem Englischen (Prešeren arbeitete schon an der „Parisina“), denn ausser Byrons „Fare thee well“! und Grays „Church-gard“ hatten sie noch nichts aus dieser Sprache. Aus Wien waren ihnen versprochen Vergil's Georgicon, Ugolinos Tod und einige spanische Romanzen. Aus Goethe waren übersetzt: Erlkönig, Mignon, Fischer und die Spinnerin; aus Schiller: Hector und Andromache, die Bürgschaft; aus Mickiewicz: Powrót taty; aus Lamartine war unter der Feder: L'isolement, le lac und l'invocation. Ausserdem waren fertig zwölf Sonette Petrarca's, spanische Romanzen aus dem Buche (J. Grimms): Silva de romances viejos, aus dem Neugriechischen einige Lieder aus Possarts Grammatik. Die meisten dieser Uebersetzungen, die aus dem Grazer Kreis

[1]) Vgl. Vraz, Dĕla, V, 145—146., 149. 158.
[2]) Vgl. Letopis Matice Slovenske, za l. 1877, 161.
[3]) Vienac, 1883, 163.
[4]) Vraz, Dĕla, V, 149.
[5]) Ebenda, 147—148.

stammten, sind namentlich mit Hilfe des slovenischen Nachlasses Vrazs als sein Eigentum nachweisbar, aber auch Miklosich war dabei entschieden beteiligt, denn Vraz, der am 2. April 1837 berichtet, dass er unter Miklosichs Beihilfe „mit der Zusammentragung der Materialien für einen Rivalen der „Čbelica, der mit ihr um die Gunst der Blüten buhlt“, beschäftigt sei [1]), schreibt nach Aufzählung einiger dichterischer Versuche anderer Jünglinge direkt [2]): „Miklosich schreibt auch etwas; jedoch weiss ich nicht den Namen dieser Blüten“. Aus dem Ausdruck „Blüte“, aus dem ganzen Zusammenhang und aus dem Inhalt der „Čbelica“, der sie einen Konkurrenten schaffen wollten, muss man unbedingt den Schluss ziehen, dass sich auch Miklosich als Uebersetzer auf dem Gebiete der Poesie versuchte. Vor allem würde ich ihm die Uebersetzungen aus Schiller zuschreiben, denn für diesen hatte er eine besondere Vorliebe, so dass sich sein jüngster Bruder noch heute erinnert, wie er ihm als Schneidergesellen noch in Wien die Bürgschaft (s. o.), den Taucher und den Gang nach dem Eisenhammer deklamierte. Auch die griechischen Volkslieder könnten von ihm herrühren, während sich Vraz, wie der Nachlass zeigt, in der Uebersetzung und Nachahmung der „Griechenlieder“ gefiel. Uebrigens bezieht sich diese Stelle schon auf einen um drei Wochen jüngeren Bericht Vrazs [3]) (am Georgitage 1837), in dem Miklosich als der Urheber des Planes hingestellt wird. Am Tage zuvor spazierten nämlich drei Slovenen (Miklosich, Vraz, Terstenjak) in Graz herum, sprachen von der erfreulichen litterarischen Lage der Polen und Russen, gedachten des Eifers der Böhmen und Kroaten auf dem Gebiete einer nationalen Kultur und wurden ganz traurig, als sie sich ihres Volkes erinnerten; zuletzt gingen alle stille einher, bis Miklosich das allgemeine Schweigen brach: „könnten nicht wir, weil die „Čbelica“ zurückbleibt, in unsere Lüfte irgend etwas anderes schicken,

---

[1]) Děla, V, 156.

[2]) Ebenda, 157.

[3]) Ebenda, 158—60.

was die begierigen Augen unserer Slovenen anziehen würde?“ Und da riefen alle: ein „Schmetterlingchen“ (Metuljček[1]), den goldbeflügelten Liebling der Rosen! „Gut! Einen „Schmetterling“ (Metulj)! Erschaffen möchten wir ihn schon. Du giebst ihm, sagt mir Miklosich, den Rüssel; Hr. Terstenjak die Füsse; ich den übrigen Körper; Dr. Prešeren muss die Flügel senden; — nur eines: jetzt ist der Schmetterling fertig; aber wo ist die Sonne, an der wir die Fackel anzünden könnten, mit welcher wir ihm die Seele — das Leben einhauchen würden; tote Flügel fliegen nicht — wo ist das Geld für den Druck, denn das nimmt weder Ferstel noch sonst jemand in Verlag. Ohne Geld lässt sich in unseren Zeiten nichts machen — das ist die Sonne; das Geld ist der Gott der Gegenwart“. Nach diesen anfangs ganz poetischen und zum Schluss ebenso prosaischen Erörterungen Miklosichs waren die Freunde sofort zu Opfern bereit, hätten aber selbst nur 30 Gulden beisteuern können, während der Druck 60 Gulden gekostet hätte. Allerdings konnten sie auch auf Unterstützung aus Untersteiermark rechnen und bestellten sich schon den Steuerkontrolleur Dominkuš zum Kassier, aber ihr „Schmetterling“ flog doch nie aus. Wir müssen uns daher nur mit der Nachricht über den Plan Miklosichs begnügen, der so schön und richtig die Rollen verteilte und schon damals seine Solidität charakterisierte, indem er sich den Leib des „Schmetterlings“ vorbehielt.

Die Grazer Romantiker, die an den slovenischen Volksliedern grosse Freude hatten, wollten ihrem Volk auch einen Beweiss ihrer Liebe geben, indem sie an seine litterarischen Bedürfnisse dachten. So müssen wir uns den Plan einer Uebersetzung der Schriften Christoph Schmids[2]) erklären, der schon gegen das Ende des Jahres 1835 so weit gediehen war, dass man bereits an die Vorlage des Manuskripts bei der Zensur dachte. Auch hier scheint Miklosich an der Spitze zu stehen; zum mindesten hätten die von ihm

[1]) Der Name und selbst die Diminutivform war natürlich ein Gegenstück zur „Čbelica“ (Bienchen).

[2]) Vraz, Dêla, V, 139—141.

übersetzten Erzählungen „Kanarček“ und „Kresnica[1])“, die schon fertig waren (am 3. Dez. 1835), „wahrscheinlich“ den Anfang des ersten Heftes gebildet. Dass diese Uebersetzung erschienen ist, ist sehr wahrscheinlich, denn D. Terstenjak[2]) berichtet, dass „einige Hefte“ der ins Slovenische übertragenen Erzählungen Ch. Schmids das Resultat der Bemühungen dieses Kreises waren. Ich konnte jedoch bisher nicht ein einziges dieser „Hefte“ in den Bibliotheken von Graz, Laibach und Wien ausfindig machen. Es sei nur bemerkt, dass um dieselbe Zeit andere derartige Uebersetzungen in Laibach, Klagenfurt und sogar in Radkersburg das Licht erblickt haben. Gegen Ende des Jahres 1837 ist noch von der Bildung eines „Fondes zur Herausgabe slovenischer Bücher“ die Rede[3]), doch scheint die Idee nicht verwirklicht worden zu sein. Im Jahre 1838 erschien ein satyrisches Gedicht „Novi Vedež“ von A. Gutmann auf Kosten einiger Patrioten[4]), unter denen sich aber Miklosich nicht mehr befand[5]).

Diese litterarischen Bestrebungen konnten von keinem besonderen Erfolge begleitet sein, weil sie zu sehr einen lokalen Charakter hatten. Die Slovenen der Steiermark, die nicht einmal ein Drittel des ganzen Volksstammes bilden (heute zählen sie nur etwas über 400000 Seelen), waren am allerwenigsten im Stande, eine schöngeistige Litteratur allein zu erhalten, da ja noch das ganze slovenische Volk, von solchen auserlesenen Geistern abgesehen, wie sie sich eben in Graz zusammengefunden hatten, in einem starken Schlummer lag. Ueberdies gingen die Grazer Romantiker in ihren Konsequenzen zu weit, denn sie wollten die bisherige Schriftsprache nicht blos durch die heimische Mundart verjüngen, sondern sie direkt verdrängen; Vraz[6]) z. B. giebt Muršec für die Ueber-

---

[1]) D. i. „Der Kanarienvogel“ und „Das Johanniskäferchen“, die in den „Gesammelten Schriften“ (Originalausgabe letzter Hand, 1841), II. Bändchen, ebenfalls aufeinander folgen (S. 3—45, 46—57).

[2]) Koledarček, za l. 1855, 28.

[3]) Vraz, Děla, V, 165.

[4]) Ebenda, 432.

[5]) Vgl. Macun, o. c., 78—79.

[6]) Děla, V, 140.

setzung einer Erzählung Chr. Schmids die Weisung, er solle nicht krainisch, sondern slovenisch schreiben, d. h., so wie ein guter steierischer Slovene spricht. Es war zwar übertrieben, wenn Prešeren und Kastelic Vrazs poetische Versuche nicht ins „Illyrische Blatt“ einrücken liessen, weil sie dieselben wegen ihres steierischen Dialektes „manchmal nur zur Hälfte verstanden“ [1]), aber ein derartiger sprachlicher Individualismus war nicht am Platze, denn die slovenische Schriftsprache verdankt ihre Entstehung den Kämpfern für die Reformation, die alle Krainer waren; diese Grundlage wurde von den Schriftstellern der Gegenreformation nicht verlassen und bildete auch den Ausgangspunkt für die Männer der Wiedergeburt zu Ende des vorigen und am Anfang unseres Jahrhunderts, die begreiflicherweise wieder in erster Linie aus Krain stammten, das den Kern des slovenischen Sprachgebietes bildet und das einzige ausschliesslich slovenische Land (von der Gottscheer Sprachinsel abgesehen) ist. Allerdings muss hervorgehoben werden, dass die Grazer Romantiker keine Gelegenheit gehabt hatten, sich diese Schriftsprache gut anzueignen, so dass sie umsomehr der romantischen Vorliebe für Dialekte erliegen konnten. Andrerseits förderte aber diese Thatsache gerade das ebenfalls aus dem Zeitgeist zu erklärende Bestreben nach Vereinigung verschiedener Stämme zu einer Nation. In dieser Hinsicht erwiesen die steierischen Romantiker dem slovenischen Volke bedeutende Dienste, denn sie propagierten mit Erfolg solche Anschauungen, wie sie Vraz [2]) in seinem Aerger über „die beschränkte Idee vom Patriotismus“ A. Grün's, als dieser im „Deutschen Musenalmanach“ die ersten Uebersetzungen seiner „Krainischen Volkslieder“ veröffentlicht hatte, zum Besten gab: „Als wenn die Krainer eine eigenthümliche Menschenrace wären. Ich hab' mich schon oft ausgesprochen mündlich und schriftlich, dass die Völker nur durch das göttliche Zeichen der Sprache, nicht aber durch willkürliche politische Grenzen geschieden

---

[1]) Letopis Matice Slovenske za l. 1877, 158.

[2]) Děla, V, 163—164.

sind“. Doch bei den Verhältnissen, die im slavischen Süden bestanden, konnte angesichts der neuen Lehren leicht die Frage entstehen: was ist Sprache, was ist Nation? Als nun in Agram unter Kollár's und Šafařík's Auspizien von Gaj und anderen die Idee propagiert wurde, alle Südslaven litterarisch und national unter dem Namen der „Illyrier“, in denen man die berühmten Vorfahren fand, welche echte Romantiker brauchten, zu einigen, so war gerade Vraz der erste Slovene, der sich ihnen anschloss und mit besonderem Nachdruck darauf bestand, dass die „Danica“ den „provinzialen“ Namen kroatisch aufgeben soll[1]). Vraz schrieb daher nur in den Jahren 1832—1836 slovenisch[2]), liess aber selbst diese Erstlinge, die noch studiert werden müssten, liegen und arbeitete nur einige in das Agramer „Illyrisch“ um. Demnach wurde der fruchtbarste Schriftsteller des Kreises den ursprünglichen Tendenzen untreu und riss auch die meisten der übrigen Genossen mit, so dass sie sich wenigstens einige Zeit den „Illyriern“ anschlossen; ja sogar bei Miklosich gelang ihm dies vollständig, obgleich dieser immer konservative Neigungen hatte und noch im Jahre 1837, als er die Herausgabe des „Metuljček“ plante, hartnäckig die von dem ersten slovenischen Grammatiker Bohorič (Arcticae horulae, Wittenberg 1584) begründete Orthographie gegen die neue böhmische verteidigte, welche er später selbst durch seine Werke auch in die vergleichende Sprachwissenschaft einführte. Doch schon im Jahre 1839 schickte Miklosich bereits aus Wien an Vraz fünf Gedichte (s. u.), deren Illyrisch hinter dem seines Freundes und der übrigen Agramer nicht zurückstand. Diese Umkehr fiel speziell den Slovenen aus dem Gebiet zwischen der Mur und Drau sehr leicht, da sie ja immer Beziehungen zu Kroatien hatten und einen Dialekt sprachen, der von dem in Provinzial-Kroatien nicht besonders verschieden war, weshalb sie ihre Individualität nicht viel mehr opferten als viele Kroaten, die den što-Dialekt, der hauptsächlich aus den ragusäisch-dalma-

[1]) Konzept eines Briefes im slovenischen Nachlass.

[2]) Děla, V, 163.

tinischen Schriftstellern und aus den serbischen Volksliedern [1]) geschöpft wurde, ebenso lernen mussten.

Die Grazer Romantik — denn von einer solchen wird man in der Litteraturgeschichte der Slovenen und Kroaten sprechen müssen — konnte unter solchen Umständen wirkliche Früchte erst dann tragen, als die Jugendfreunde in ihre Stellungen gekommen waren. Zur grössten Bedeutung brachten es die beiden Führer des Kreises. Vraz beendete seine juridischen Studien nicht, übersiedelte gegen Ende des Jahres 1838 endgiltig nach Kroatien, wo er ein zweites Vaterland fand, und wurde der bedeutendste Dichter des Illyrismus. Soweit er von deutschen Mustern abhängt — und seine Abhängigkeit ist viel grösser als man gewöhnlich meint — bildet er eine glückliche Mischung von Uhland und Rückert, nur tritt Uhland viel mehr hervor, weil auch bei Vraz wie bei den meisten slavischen Romantikern das Orientalische durch alles Slavische und das Heimatliche insbesonders ersetzt wurde. Sein Gesichtskreis wurde in Agram nur durch das umfangreichere und tiefere Studium aller slavischen Litteraturerzeugnisse erweitert, sonst kam er aber als fertiger Mann dahin und überragte gerade dadurch seine schriftstellerischen Genossen. Als ein echter Romantiker, der d a s W e s e n d e s V o l k s t u m s richtig erfasst hatte, wehrte er sich gegen die übliche Ueberschätzung der ragusäisch-dalmatinischen Schriftsteller, in denen er nur Italiener im slavischen Kleide sah, und verwies immer wieder auf das Volkslied als den Jungbrunnen einer wahrhaft nationalen Poesie.

Ueberhaupt zeigt er als Kritiker [2]) und als Herausgeber der Zeitschrift „Kolo“ (seit 1842), der die Südslaven nach Jahrzehnten noch nichts Ebenbürtiges an die Seite

---

[1]) Besonders schöpfte Vraz und wohl auch Miklosich aus den Publikationen volkstümlicher Texte und aus den prosaischen Aufsätzen Vuk Karadžićs (in seiner „Danica“). Vgl. Slovinac 1881, 60.

[2]) Vgl. M. Šrepel, O Vrazovoj kritici. U Zagrebu. 1892. Auch seine sprachliche und litterarhistorische Würdigung der slovenischen Schriftsteller, die er bereits in seinen Grazer Briefen zum Besten gab, entspricht unseren heutigen Urteilen. Vgl. Děla V, 148. 151.

setzen konnten, dass er an Miklosichs Seite nicht umsonst auch Philologie studiert hat, obwohl dieser, wie eines seiner Epigramme bewies, nicht viel davon hielt. Namentlich müssen wir die Vorrede zu seinen slovenischen Volksliedern [1]) rühmen, von denen leider nur das erste Heft erschienen (1839), aber bis auf Štrekelj's Sammlung (erscheint seit 1895), durch den erst die übrigen von Vraz geborgenen Schätze ans Licht gezogen werden, die beste Ausgabe geblieben ist, so dass sie nicht umsonst Vuk Karadžić gewidmet war.

Bezüglich Miklosichs muss nun die Frage aufgeworfen werden, ob er schon in Graz speziell philologische und linguistische Interessen gehabt habe. Sie kann entschieden bejaht werden. Dass er alle slavischen Sprachen lernte, steht fest; sein Interesse am Volkslied aller Slaven ist bezeugt, das Gefühl seiner Ueberlegenheit in der grammatischen Erkenntnis der slovenischen Sprache ist in seinen Epigrammen gegen Vraz erwiesen. Im Freundeskreis erfreute sich Miklosich eines grossen Ansehens nur wegen seines Wissens. Als er Jurist des dritten Jahrganges war, nannte ihn Vraz[2]) „einen in den alten Klassikern und in den modernen bedeutenden Werken bewanderten Jüngling". Im Jahre 1838 nennt sich Vraz [3]) einen einfachen Slovenen im Vergleich zu „dem hoch-hoch-gelehrten berühmten" Miklosich. Besonders interessant ist aber eine Aeusserung Kočevar's, der im Jahre 1837 folgendes an Vraz schrieb [4]): „Gott gebe es, dass ihr (Vraz und Miklosich) immer so bleibt. Um Dich und Dominkuš bin ich nicht besorgt; aber Gott verhüte es, dass uns Miklosich verlasse. Er wird für unseren Ruhm und unsere Litteratur vieles Bedeutende leisten, wenn er nur will. Um Miklosich bin ich immer besorgt, dass ihn der Ehrgeiz vom Slaventum ablenken könnte. Bei den Deutschen wird er jedoch nie jene Ehre erreichen, die ihn bei den Slaven erwartet. Wenn er wegen seines Wissens berühmt ist, so darf er doch

[1]) Narodne pěsni. I. U Zagrebu. 1839.
[2]) Děla V. 149.
[3]) Ebenda 167.
[4]) Vienac 1883, 166.

nicht sein Slovenentum (Slaventum?) vergessen.“ Dass diese Stelle, welche zugleich für Miklosichs damalige Nüchternheit Zeugnis giebt, samt den übrigen Beweisen für seine Gelehrsamkeit nicht etwa blos auf seine philosophischen Kenntnisse bezogen werden muss, sondern in erster Linie seinen slavischen Studien gilt, zeigt schon die Epistel, in welcher ihn Vraz als seinen Meister besingt. Von den wenigen übersetzten und originellen Gedichten Miklosichs würde der gottbegnadete und in seiner Jugend sehr fruchtbare Dichter gewiss ebenso wenig Respekt gehabt haben, als Miklosich vor seinen philologischen Liebhabereien gehabt hat. Vraz geht aber noch weiter und schreibt schon damals Miklosich eine gemeinslavische Rolle zu. Schon 1834 bittet er die Slavengöttin (Slava), sie möge seinen Freund bekränzen[1]). Als er dann im Herbste des Jahres 1837 in seiner Heimat weilte und sie im II. Teil der „Djulabije“ verherrlichte[2]), blieb er auch vor Miklosichs Vaterhaus stehen. „Bei drei Türmen“ (! aus dem Volksliede) sieht er eine junge Mutter stehen, die singend in einer bunten Wiege ihr Kind wiegt, das ihr zu ewigem Ruhme gereichen wird. In dem sprunghaften Ton des Volksliedes und speziell der polnischen Krakowiaken, in deren Metrum die „Djulabije“ gekleidet sind, apostrophiert er nun sofort den Jüngling: „Breite, breite aus deine Flügel, mein schneller Falke, zur Elbe und Weichsel, zur Donau und zum Dnester! Beeile dich wie eine Biene, die um die Gräser herumsummt, und winde Kränze für die Tempel der Slava[3])“.

Der erste Biograph Miklosichs, J. Navratil, von dem wir auch wissen, dass Miklosich schon als Student Altslovenisch studierte[4]), schrieb bereits im Jahre 1853[5]): „die Sprach-

[1]) Děla, II. Prvo lištje, 9.

[2]) Děla, V, 204.

[3]) Djulabije II. Str. 77—78 (Děla I. 109—110). In der ursprünglichen Fassung sind es die Doppelstrophen 65—66 (Djulabije, U Zagrebu, 1840, S. 105—106).

[4]) Kopitarjeva spomenica, 68.

[5]) Koledarčik za l. 1854, 39.

wissenschaft freute Miklosich seit jeher besonders, und schon längst beabsichtigte er, eine vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen zu schreiben." Obwohl diese Worte durch die nachfolgende Einschränkung, dass er bald die Notwendigkeit erkannte, zu diesem Zwecke zuvor die sogenannten altkirchenslavischen Denkmäler genau zu studieren, auf die ersten Wiener Jahre hinzuweisen scheinen, so haben wir dennoch das Recht, sie schon auf die Grazer Jahre zu beziehen, denn abgesehen von dem Zeugnisse seiner Brüder, dass ihn die Sprachwissenschaft „seit jeher" interessiert habe, besitzen wir von ihm selbst folgende Aussage [1]: In Graz ging meine Liebe für das Slavische nicht verloren; wir schmiedeten riesige Pläne; Vraz sollte ein vergleichendes Wörterbuch, ich aber eine vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen schreiben. Der Verkehr mit den in Graz internierten Polen förderte diese Bestrebungen."

Wir können übrigens auch aus zeitgenössischen Aeusserungen direkt beweisen, dass wirkliche Sprachwissenschaft in der That in seinem Kreise gepflegt wurde. Vraz schreibt [2]) dem Dichter Prešeren am 19. Nov. 1837 über seine „linguistischen Prinzipien": „Ich fange an zu zweifeln, dass eines derselben bei Dir durchgedrungen, da sie meistens auf Analogien und Etymologien beruhen, wenn ich bedenke, dass Du ein abgesagter Feind der Namen Dobrowsky, Kopitar etc. bist. Jedoch unsere Sprache hat unstreitig einen grossartigen philosophischen Bau, dessen Mechanismus ein jeder Schriftsteller kennen soll, und diesen kann man eben nur aus der Etymologie kennen lernen. Wahr ist es, dass teils unberufene, teils sanguinische Forscher sich oft zu weit verstiegen haben, wie z. B. Dankowsky, Solarić, die bald Griechen, bald Lateiner zu Slavensöhnen machen wollen — aber dafür soll man nicht diesen ganzen Teil der Sprachforschung als eine leere Luftschifferei betrachten. Und wenn Du ihren natürlichen Faden zu verfolgen Dich bemühen wolltest, so würdest Du ihre

[1]) Macun, Književna zgodovina slov. Štajerja, 115.
[2]) Děla V. 162—163.

Nützlichkeit einsehen, und durch sie belehrt auch meinen Grundsätzen in sprachlicher Beziehung beipflichten. So lange das nicht geschieht, wird euch eure eigene Wiegensprache immer ein Rätsel bleiben, wie sie allen übrigen, sonst panslavisch gebildeten Männern bleiben muss, wenn sie nie im Lande gewesen sind." Wenn ein Dichter, der dazu Kollár, einen philologischen Phantasten, als seinen geistigen Nährvater bezeichnet, in solcher Weise den Wert Dobrowsky's und Kopitars, über den er von den Laibachern überhaupt nichts Gutes zu hören bekam, zu würdigen verstand, und so richtige Anschauungen über die Sprachforschung zum Besten gab, wie hoch musste schon damals erst sein Mentor dastehen, aus dem bald darauf ein Sprachforscher geworden ist!

Miklosich hatte in Graz sogar einen Konkurrenten, der geradezu ein Opfer der vergleichenden Sprachwissenschaft genannt werden muss. Im Jahre 1832 kam Oroslav (Georg) Caf nach Graz, den Vraz [1]) schon 1833 einen tüchtigen Philologen und einen Enthusiasten für alles Slavische nennt, von dem viel zu erwarten sei. Im Jahre 1838 berichtet er [2]) über ihn, dass er „von Tag zu Tag in seinem etymologischen Felde" webt, „welches er schon seit 5 Jahren durchwühlt. Die Ergebnisse seines Nachforschens grenzen an das Staunenerregende." Vraz gab diesen Jüngling „schon einige Mal kosmisch und slavisch für verloren", aber er sei immer wieder auf dem Faden der Slava aus den Labyrinthen . . siegreich zurückgekehrt. Seine etymologischen Forschungen seien nicht charlatanenmässig wie die Dankowsky's aus der blauen Luft gegriffen, nach einem beiläufigen Klange abgenommen, sondern auf feste untrügliche Regeln gestützt. Da er Vraz „in das Gebäude seines Beobachtens" blicken liess, so musste dieser bekennen, dass er „bereits ein grosser Grammatiker und Philolog" sei. Als Landgeistlicher konnte sich Caf jedoch nicht weiter entwickeln, verlor sich immer mehr in den Labyrinthen des Etymologisierens, blieb ziemlich unpro-

---

[1]) Děla V, 131.
[2]) Ebenda 175—176.

duktiv und wäre wohl nicht berufen gewesen, der Nachfolger Schleichers nach dessen Abgang aus Prag (1857), zu werden, woran Šafařík, Čelakovský (war schon 1852 gestorben) und Hattala gedacht haben sollen[1]. Gegen Miklosich verhielt er sich misstrauisch, so dass er auf seinen gutgemeinten Vorschlag, er möge ihm seine reichhaltigen Wortsammlungen überlassen und zusammen mit ihm ein slovenisch-deutsches Wörterbuch herausgeben, nicht einging und gegen seine ersten Werke geheime[2] und offene (1853) Kritiken nach Prag schrieb. Später beschäftigten ihn etymologische Nachträge zu Miklosichs Lexicon palaeoslovenicon, aber auch hier kam er nicht weit, so dass er in Verfolgungswahnsinn verfiel und sich selbst den Tod gab (1873).

Es darf nicht übersehen werden, dass im Jahre 1837 Kollár's Büchlein „Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slavischen Nation“ erschienen ist. Dieses Werk[3] bietet eine ausgezeichnete Generalisation und Abstraktion aller Bestrebungen der zeitgenössischen slavischen Gelehrten und Schriftsteller. Kollár predigte darin allerdings den sogenannten litterarischen Panslavismus, der die Slaven dazu befähigen sollte, eine neue Kulturperiode der Menschheit zu begründen, aber im Grunde genommen wollte er eigentlich alle Slaven zn Slavisten machen. In der That gelang es dem Dichter, der selbst ein stümperhafter Philologe war, in vortrefflicher Weise das Ideal eines Slavisten zu konstruieren, das er aus der Thätigkeit Dobrovsky's, Kopitars und seines Freundes Šafařík abstrahierte. Ganz ist diesem Ideale eigentlich nur Miklosich nahe gekommen, der die Schrift gewiss gegen das Ende des Jahres 1837 gelesen haben muss, denn ihre Wirkung war in Graz geradezu eine revolutionäre. Am 18. Januar 1838 schickte Vraz[4] zwei Exemplare nach Pettau und berichtet,

[1] Macun, o. c. 113. Eine ausführliche Biographie schrieb B. Raič im Letopis Matice Slovenske za l. 1878, 72—101.

[2] Diese unbekannten Briefe sind im Museum des Königreichs Böhmen aufbewahrt.

[3] Vgl. des Verf. Deutsche Einflüsse I, 238—242.

[4] Děla V, 169.

dass er ihrer schon mehr als zwanzig verbreitet hat und bald weitere bestellen werde, denn dieses „Evangelium“ habe „in Graz das Blut aller Slovenen in Aufwallung gebracht.“

Diese nationale Bewegung, deren Seele Miklosich und Vraz in den Jahren 1832—1838 waren, wirkte in Graz und Untersteiermark noch lange nach und nahm natürlich im Jahre 1848 auch einen politischen Charakter an. Jener „Živkov“, der die Wünsche und Forderungen der Slovenen in Graz publizistisch vertrat[1]), war Dr. A. Muršec, der Freund beider, welcher zum Aerger Miklosichs[2]) so lange als Geistlicher auf dem Lande geweilt hatte. Derselbe begründete (16. April) auch die Grazer „Slovenija,“ den ersten konstitutionellen Verein in Steiermark[3]), während Miklosich selbst am 20. April an die Spitze eines Vereins gleichen Namens in Wien trat[4]). Die erste Proklamation der Wiener „Slovenija,“ welche die Vereinigung aller Slovenen in einem „Königreich Slovenien“, die Gleichberechtigung in Schule und Amt und im Gegensatz zu A. Grün's Propaganda für das Frankfurter Parlament die alleinige Zugehörigkeit zu Oesterreich forderte, war von Miklosich verfasst[5]), der sich auch an der Spitze einer Deputation nach Laibach begab und am 29. Juni von seinen Landsleuten in St. Leonhard in W. B. in den ersten österreichischen Reichstag[6]) entsendet wurde.

Dauernder blieb jedoch der Erfolg der Grazer Thätigkeit Miklosichs unter seinen engeren Landsleuten auf geistigem Gebiete. Der Geist, der in diesem Kreise herrschte, pflanzte sich namentlich unter der Geistlichkeit in Untersteiermark

---

1) Krones, o. c., 539.

2) Vraz, Děla, V, 167.

3) J. Apih, Slovenci in 1848. leto, 123.

4) Ebenda, 119 ff.

5) Mitteilung des Regierungsrates A. Ritt. v. Globočnik, des Sekretärs des Vereins.

6) Falsch ist der Bericht Wurzbach's (18, 270), dass er den Reichstag verliess, als die Ausschreitungen desselben „ein ferneres Miteinandergehen dieser Körperschaft mit der Regierung nicht mehr voraussetzen liessen“. Miklosich erklärte mir ausdrücklich: „ich blieb so lange, bis man uns alle auseinandertrieb“.

fort, die besonders aufgeklärt war und viel für die kulturellen Bedürfnisse ihres Volkes that. Auch das Interesse an der slavischen Philologie und sogar an der vergleichenden Sprachwissenschaft blieb lange wach, so dass mit vielen anderen noch V. Oblak und ich aus manchen Pfarrhöfen (z. B. von D. Terstenjak und B. Raič), wo wir nebst den Werken Miklosichs und anderer Slavisten auch Schleichers Compendium und litauische Grammatik, Kuhn's Zeitschrift u. s. w. fanden, die angenehmsten Eindrücke davon trugen. Miklosich ist zwar das Muster eines Kabinetsgelehrten geworden, aber nebst dem Einfluss, den seine Werke bis in die letzte Dorfschule ausübten, wirkte in Untersteiermark auch lange die Erinnerung an seine jugendliche Thätigkeit in Graz fort, die überdies durch seinen späteren Ruhm verklärt wurde. So wird es aber auch begreiflich, dass sein siebzigjähriges Jubiläum in Luttenberg vom ganzen Volke würdevoll und mit Begeisterung gefeiert wurde (am 2. September 1883).

Die ersten Jahre in Wien.
(1838—1844.)

Man kann wohl ohne Uebertreibung behaupten, dass Miklosich zum Glück für die slavische Philologie die Lehrkanzel der Philosophie in Innsbruck nicht erhalten hat, denn dort hätte er die Fühlung mit den slavistischen Studien verloren und wäre zum mindesten niemals ein Grimm und Diez der slavischen Sprachen geworden. Zur Wahl eines anderen Berufes genötigt, beschloss er, Advokat zu werden und nach Wien zu gehen, wo er offenbar wegen seiner Sprachkenntnisse ein besseres Fortkommen zu finden hoffte, denn er musste ja noch den juridischen Doktorgrad erwerben und konnte auch dann noch auf keine sicheren Einkünfte rechnen. In seiner Heimat machte man ihn auch auf die diplomatische Karrière aufmerksam, die ihm seine Sprachkenntnisse möglich machen könnten, doch wollte er sich derselben nicht widmen, denn dafür brauche man, wie er erwiderte, sehr viel Geld, „mindestens tausend Gulden jährlich“.

So kam Miklosich Mitte September 1838 nach Wien[1]). Die ersten Eindrücke schildert er in folgender Weise: „drei Tage irrte ich in der unermesslichen Stadt ohne eine bekannte Seele umher. Tausende von Menschen schwirrten in den breiten Gassen herum, aber unter allen gab es kein bekanntes Gesicht; das betrübte mich sehr. Erst am vierten Tage traf ich Dantscher, dessen Gesellschaft wenigstens teilweise mein Herz tröstete. Das Empfehlungsschreiben des Grafen Ladislaus Ostrowski übergab ich seinem Schwager, Dr. Malfatti, dem Arzt der Erzherzogin Sophie; er versprach mir seine besondere Unterstützung in allen Nöten. Bisher speiste ich bei ihm zweimal und einmal war ich zu einem Ball geladen. Kopitar fand ich nicht zu Hause. Russische Bücher giebt es in ganz Wien zehn, aber Bücher in anderen slavischen Sprachen, speziell polnische und böhmische, sind leicht zugänglich.“ Sodann liess er durch Vraz ihren Landsmann Dominkuš, in dessen Hause sie in Graz verkehrt hatten, bitten, er möge ihm das versprochene Geld senden, fügte aber gleich hinzu: „in diesem Monate werde ich mir selbst genug verdienen; Lektionen kann ich in Menge bekommen.“

Man sieht, dass Miklosich in seinen Hoffnungen nicht enttäuscht wurde, denn durch die Empfehlung des Grafen Ostrowski, der ihm überdies auch Geldunterstützungen angetragen hatte, die Miklosich jedoch ablehnte, kam er sofort in hochgestellte Kreise, in welche ihm der Arzt der hochgebildeten und einflussreichen Erzherzogin Sophie, der Mutter des Kaisers Franz Josef, den Weg bahnte. Bald kam er als Sekretär in das Haus des Grafen Abensperg-Traun, des Vaters des jetzigen Oberstkämmerers, wo er dem alten erblindeten Grafen meist Bücher in fremden Sprachen vorlas und den Kindern Unterricht in denselben erteilte.

Unterdessen setzte er seine juridischen Studien fort und erlangte nach ausgezeichneter Ablegung der Rigorosen und öffentlicher Verteidigung der allen Rechtsgebieten (ex omnibus juris speciebus) entnommenen Thesen am 28. Dezember 1840

---

[1]) S. den Brief vom 26. Okt. 1838 an Vraz. Vienac 1883, 606.

den juridischen Doktorgrad an der Wiener Universität. Welchen Gebrauch er nun von dieser Würde machte, konnte ich trotz aller Nachforschungen nicht genau ermitteln. Es ist gar nicht bekannt, wann Miklosich in eine Advokaturskanzlei eintrat, und selbst das steht nicht fest, bei wem er Concipient [1]) war. Aus dem Berichte Navratils [2]), dass sich Miklosich „schon ein halbes Jahr faktisch den Geschäften eines Rechtsanwaltes gewidmet hatte“, bis ihn Kopitar in die Hofbibliothek zog, könnte man den Schluss ziehen, dass Miklosich erst 1843, nachdem Kopitars erster Versuch, ihn an seine Seite zu bekommen, misslungen war, bei einem Advokaten ganz als Concipient eingetreten, früher aber höchstens Volontär gewesen sei; das war damals ganz üblich, da die Praxis für die Erlangung einer Advokatursstelle, die nur von der Advokatursprüfung und wegen des numerus clausus von anderen Umständen abhängig war, keine besondere Bedeutung hatte und auch wenig oder gar nichts eintrug. Dazu würde die Thatsache stimmen, dass Miklosich auch nach Erlangung des juridischen Doktorates im Hause des Grafen Traun und anderer Aristokraten, z. B. des Grafen Palffy, Sprachlehrer blieb und mit ihnen häufig und längere Zeit auf dem Lande weilte. Nun war er nach den Versicherungen des Bruders Alois, der 1843 nach Wien kam, Concipient bei Dr. Finger, einem sehr bekannten Advokaten. Die Tradition berichtet jedoch, dass Miklosich bei Michael Bach, dem Vater des Ministers, der der Aera des Absolutismus den Namen gab, in der Kanzlei [3]) war. So erzählte Miklosich selbst seinen Söhnen und auch seinem Nachfolger Jagić. Da jedoch der Bruder, welcher Miklosich häufig abholte, vollkommen Glauben verdient, umsomehr, als seine Erinnerungen über die Jugend-

---

[1]) Weder im Archiv des Justizministeriums noch des Oberlandesgerichtes, des ehemaligen Appelationsgerichtes, dem die Advokaten untergeordnet waren, konnte ich irgend eine Andeutung finden. Uebrigens sollen Anmeldungen der Concipienten gar nicht üblich gewesen sein.

[2]) Koledarčik za l. 1854, 38.

[3]) Hier soll Dr. Felder, der spätere Bürgermeister von Wien, sein College gewesen sein.

jahre Miklosichs nicht weit hinausreichen, so kann der Widerspruch nur so gelöst werden, dass dieser im Laufe der ersten vierziger Jahre zweien Herren gedient hatte und später nur von dem bekannteren erzählte. Jedenfalls ist es sehr bezeichnend, dass er sogar seinen beiden Söhnen, die noch als richterliche Beamte an seiner Seite lebten, so lückenhafte Mitteilungen über seine Advokaturspraxis machte und mit ihnen überhaupt über juridische Gegenstände wenig sprach. Ebenso ist es merkwürdig, dass er in seinem Gesuche um die Stelle eines Amanuensis in der Hofbibliothek seiner juridischen Praxis, die doch auch für ihn sprechen konnte, mit keinem Worte gedachte. Sein Chef konnte wohl Recht haben, als er ihm einmal erklärte: „Sie werden nie ein guter Advokat!“ Allerdings spricht die Begründung in diesem Falle für Miklosich, dem er zum Vorwurf machte, dass er einem Bauer mit Erfolg vom Prozesse abriet[1]). Noch in seinen alten Tagen überraschte er einen seiner Bekannten, weil er ihn als Advokaten aufsuchte, um sein sehr kurzes und einfaches Testament von ihm machen zu lassen.

Aus Miklosich ist also auch in Wien kein rechter Jurist geworden. Das ist auch ganz begreiflich, wenn wir bedenken, dass er seinen slavistischen Studien nicht nur nicht entsagte, sondern sie noch erweiterte und vertiefte, wozu er hier einen besonders günstigen Boden fand. Aus dem bereits erwähnten Schreiben an Vraz konnten wir ersehen, dass er sich sofort um die slavischen Bücherschätze in der Hofbibliothek erkundigte und ihren Hüter Kopitar aufsuchte. Auch zu ihm kam er mit einem Empfehlungsschreiben des Grafen Ostrowski[2]), das aber keine solche Wirkung, wie das an Dr. Malfatti, hervorbrachte. Kopitar nahm ihn ganz gewöhnlich auf[3]) und schenkte ihm erst dann seine Aufmerksamkeit, als er ihn häufig in der Hofbibliothek Slavica verlangen sah. Dass sich diese Bekanntschaft nicht sofort zu einer innigen

[1]) Vgl. Jagić, Wiener Zeitung, 1897, Nr. 151.

[2]) J. Navratil, Kopitarjeva spomenica 68.

[3]) Mitteilung Navratils.

den juridischen Doktorgrad an der Wiener Universität. Welchen Gebrauch er nun von dieser Würde machte, konnte ich trotz aller Nachforschungen nicht genau ermitteln. Es ist gar nicht bekannt, wann Miklosich in eine Advokaturskanzlei eintrat, und selbst das steht nicht fest, bei wem er Concipient [1]) war. Aus dem Berichte Navratils [2]), dass sich Miklosich „schon ein halbes Jahr faktisch den Geschäften eines Rechtsanwaltes gewidmet hatte", bis ihn Kopitar in die Hofbibliothek zog, könnte man den Schluss ziehen, dass Miklosich erst 1843, nachdem Kopitars erster Versuch, ihn an seine Seite zu bekommen, misslungen war, bei einem Advokaten ganz als Concipient eingetreten, früher aber höchstens Volontär gewesen sei; das war damals ganz üblich, da die Praxis für die Erlangung einer Advokatursstelle, die nur von der Advokatursprüfung und wegen des numerus clausus von anderen Umständen abhängig war, keine besondere Bedeutung hatte und auch wenig oder gar nichts eintrug. Dazu würde die Thatsache stimmen, dass Miklosich auch nach Erlangung des juridischen Doktorates im Hause des Grafen Traun und anderer Aristokraten, z. B. des Grafen Palffy, Sprachlehrer blieb und mit ihnen häufig und längere Zeit auf dem Lande weilte. Nun war er nach den Versicherungen des Bruders Alois, der 1843 nach Wien kam, Concipient bei Dr. Finger, einem sehr bekannten Advokaten. Die Tradition berichtet jedoch, dass Miklosich bei Michael Bach, dem Vater des Ministers, der der Aera des Absolutismus den Namen gab, in der Kanzlei [3]) war. So erzählte Miklosich selbst seinen Söhnen und auch seinem Nachfolger Jagić. Da jedoch der Bruder, welcher Miklosich häufig abholte, vollkommen Glauben verdient, umsomehr, als seine Erinnerungen über die Jugend-

---

[1]) Weder im Archiv des Justizministeriums noch des Oberlandesgerichtes, des ehemaligen Appelationsgerichtes, dem die Advokaten untergeordnet waren, konnte ich irgend eine Andeutung finden. Uebrigens sollen Anmeldungen der Concipienten gar nicht üblich gewesen sein.

[2]) Koledarčik za l. 1854, 38.

[3]) Hier soll Dr. Felder, der spätere Bürgermeister von Wien, sein College gewesen sein.

jahre Miklosichs nicht weit hinausreichen, so kann der Widerspruch nur so gelöst werden, dass dieser im Laufe der ersten vierziger Jahre zweien Herren gedient hatte und später nur von dem bekannteren erzählte. Jedenfalls ist es sehr bezeichnend, dass er sogar seinen beiden Söhnen, die noch als richterliche Beamte an seiner Seite lebten, so lückenhafte Mitteilungen über seine Advokaturspraxis machte und mit ihnen überhaupt über juridische Gegenstände wenig sprach. Ebenso ist es merkwürdig, dass er in seinem Gesuche um die Stelle eines Amanuensis in der Hofbibliothek seiner juridischen Praxis, die doch auch für ihn sprechen konnte, mit keinem Worte gedachte. Sein Chef konnte wohl Recht haben, als er ihm einmal erklärte: „Sie werden nie ein guter Advokat!“ Allerdings spricht die Begründung in diesem Falle für Miklosich, dem er zum Vorwurf machte, dass er einem Bauer mit Erfolg vom Prozesse abriet[1]). Noch in seinen alten Tagen überraschte er einen seiner Bekannten, weil er ihn als Advokaten aufsuchte, um sein sehr kurzes und einfaches Testament von ihm machen zu lassen.

Aus Miklosich ist also auch in Wien kein rechter Jurist geworden. Das ist auch ganz begreiflich, wenn wir bedenken, dass er seinen slavistischen Studien nicht nur nicht entsagte, sondern sie noch erweiterte und vertiefte, wozu er hier einen besonders günstigen Boden fand. Aus dem bereits erwähnten Schreiben an Vraz konnten wir ersehen, dass er sich sofort um die slavischen Bücherschätze in der Hofbibliothek erkundigte und ihren Hüter Kopitar aufsuchte. Auch zu ihm kam er mit einem Empfehlungsschreiben des Grafen Ostrowski[2]), das aber keine solche Wirkung, wie das an Dr. Malfatti, hervorbrachte. Kopitar nahm ihn ganz gewöhnlich auf[3]) und schenkte ihm erst dann seine Aufmerksamkeit, als er ihn häufig in der Hofbibliothek Slavica verlangen sah. Dass sich diese Bekanntschaft nicht sofort zu einer innigen

---

[1]) Vgl. Jagić, Wiener Zeitung, 1897, Nr. 151.

[2]) J. Navratil, Kopitarjeva spomenica 68.

[3]) Mitteilung Navratils.

aber gerade das ist bemerkenswert, dass er sich diese Sprache und ihren poetischen Apparat in kurzer Zeit so gut angeeignet hat[1]). Der freundschaftiche Verkehr mit Vuk Karadžić trug zu weiterer Vervollkommnung bei, und so wird es begreiflich, dass der grosse Grammatiker der slavischen Sprachen, der es im Sprechen derselben nicht besonders weit brachte, von allen die serbisch-kroatische am besten sprach und schrieb.

Doch die poetischen Liebhabereien Miklosichs fanden bald und für immer ein Ende, die sprachwissenschaftlichen bekamen aber eine neue Richtung. Kopitar, welcher stark aber vergeblich bemüht war, in Šafařík einen Schüler zu gewinnen, fand am Abend seines Lebens unter den Angehörigen seines eigenen Volkes einen erwünschten Jünger in Miklosich. Durch die am 14. Juni 1839 erfolgte Widmung des Glagolita Clozianus, aus welchem die Gelehrtenwelt die ursprüngliche Gestalt der Kirchenslavischen Sprache kennen gelernt hatte, wurde offenbar das Eis auf Kopitars Seite gebrochen, und mit der ihm in allen Dingen eigentümlichen Leidenschaft widmete er sich dann liebevoll und ganz seinem philologischen Schüler in ähnlicher Weise, wie er vor mehr

[1]) Zur Bestätigung für all das Gesagte gebe ich im Original die Stelle über die Heimat und den Schluss der Epistel wieder:

Dojdu onda do potoka
bistra, modra, ne duboka,
Koga vode domovinu
bielim pasom mi obvinu.
Glasi sad poznani, mili,
uha su jim udarili;
Koliku jim daje radost
ovih glasa medna sladost!
Kad se jim prismeje strana,
gdje vidismo svjetlost dana:
slasti su je obmamile,
da su svoju put zabile.

* * *

Ako imaš srdce nježno,
a ne tupo i železno:
Kažuć im prijatno lice,
tješi trudne poputnice.

als zwei Jahrzehnten aus Vuk Karadžić den Sammler der Schätze der serbischen Volkslitteratur und den Begründer des neuen serbischen Schrifttums geschaffen hatte.

Nach Miklosichs eigenen Angaben wies ihm Kopitar „jeden Tag durch einige Jahre“ die Wege[1]. Sie speisten in demselben Gasthaus und gingen dann immer spazieren[2], wobei alle in das Gebiet der slavischen Philologie einschlägige Fragen erörtert wurden. Miklosich hatte natürlich auch seine Anschauungen, denn gerade durch seine slavischen Kenntnisse hatte er sich das Vertrauen Kopitars erworben, und so veranlasste er seinen Lehrer häufig zum Ausruf: „Das kann nicht sein!“ Das spornte Miklosich zum weiteren Nachdenken und Forschen an, so dass sich dieses Verhältnis ungemein fruchtbar gestaltete. Diese peripatetischen Gespräche hatten vor allem zur Folge, dass Miklosich, wie schon gesagt worden ist, seinen stolzen Plan, eine vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen zu schreiben, vorläufig aufgab und sich zuerst die nötige philologische Grundlage schuf. Darin konnte ihm der in allen philologischen Kreisen hochangesehene Kopitar, der musterhafte Herausgeber und scharfsinnige Interpret altslavischer Sprachdenkmäler, ein vorzüglicher Lehrer sein und ihm reichhaltige Materialien zur Verfügung stellen, da er auch Abschriften vieler Denkmäler besass. Mit vollem Rechte konnte Miklosich Hankas Ausstreuungen, er sei ein Plagiator Kopitars, als „Albernheiten und Lügen“[3]) zurückweisen, aber es unterliegt keinem Zweifel. dass seine ersten Werke ohne Kopitars Materialien nicht so ergiebig ausgefallen oder erst nach längerer Zeit möglich gewesen wären. Ebenso ist es richtig, dass er sich einige der viel bekämpften Hypothesen Kopitars angeeignet hat, vor allem die von der Herkunft der kirchenslavischen Sprache aus Pannonien[4]. Lokalpatriotische Gründe konnten ihm diese

[1]) Macun, Književna zgodovina, 115.

[2]) Navratil, Kopitarjeva spomenica, 68.

[3]) Slavische Bibliothek, I. (1851), 267—321.

[4]) Die von ihm eingeführte Benennung „altslovenisch“ (statt altbulgarisch) ist übrigens wieder auf die Quellen zurückzuführen: slovênnskŭ.

Hypothese besonders angenehm machen, aber es entbehrt nicht eines gewissen Beigeschmackes, wenn auch er, wie es wahrscheinlich ist, in Graz von ähnlichen Zweifeln gequält wurde wie Vraz [1]), der zur Behauptung Murko's, in Luttenberg werde heute noch so gesprochen, wie in den Zeiten des hl. Cyrill und Method, bemerkte; „Schade, dass ich bisher so taub war, und von dieser Gleichheit noch gar nichts gefühlt habe."

Miklosich war daher in der That ein Schüler Kopitars, aber er charakterisierte selbst ihr Verhältnis ganz richtig, indem er ihn „im gewissen Sinne" seinen Lehrer nannte [2]), denn in der Kenntnis und dem Verständnis der slavischen Litteraturen und noch mehr auf dem Gebiete der slavischen und vergleichenden Grammatik und der Etymologie der slavischen Sprachen war er ihm entschieden schon damals überlegen. Trotz seines frühen Verkehrs mit W. v. Humboldt und Jacob Grimm ist Kopitar kein vergleichender Grammatiker geworden, während Miklosich Potts und Bopps Werke gründlich studierte, so dass er schon 1844 des letzteren Vergleichende Grammatik ausführlich kritisieren [3]) und vor allem in grundlegender Weise Sanskrit und Slavisch vergleichen konnte [4]). Auch das erste selbständige Werk Miklosichs „Radices linguae slovenicae veteris dialecti" (1845), im Grunde genommen das erste etymologische Wörterbuch der slavischen Sprachen, in welchem ebenfalls Bopps Sanskrit-Glossar häufig korrigiert wurde, hätte Kopitar nimmermehr schreiben können. Die Kenntnis des Sanskrit, welche Miklosich bei seiner Kompetenz um eine Stelle in der Hofbibliothek besonders zur Empfehlung diente, hatte er sich offenbar erst in Wien und zwar ohne einen Lehrer angeeignet. Aus dem Ganzen ergiebt es sich von selbst, wie falsch manche Anschauungen

[1]) Děla V, 150.

[2]) Slavische Bibliothek I., 317.

[3]) Jahrbücher der Litteratur, Bd. 105, 43—70.

[4]) Vgl. des Verf. Studie über die ersten Vergleicher des Sanskrit mit den slavischen Sprachen im „Rad" der südslavischen Akademie in Agram, Bd. CXXXII.

über sein Verhältnis zu Kopitar sind, z. B. auch die Behauptung im Nekrolog der Wiener Akademie, dass der Verkehr mit Kopitar „sein Interesse für linguistische Studien, besonders für die Erforschung der slavischen Sprachen", erweckt habe [1]).

Für Miklosichs weitere Lebensschicksale wurde das innige Verhältnis zu Kopitar entscheidend, denn dieser trug sich mit dem Gedanken, seinen Liebling nicht blos zu seinem geistigen Erben zu machen, sondern ihm auch seine Stellungen zu hinterlassen. Kopitar, der selbst zwei Jahre (1808—1810) den Wiener juridischen Professoren die Gelegenheit zur Entdeckung gegeben hatte, er „habe fürs Jus keinen Löffel" [2]), war ein Feind der praktischen Juristen — in seinen Schriften findet sich mancher scharfe Ausfall gegen die „Cameralisten" — und so sprach er um so nachdrücklicher zu Miklosich [3]): „Lassen Sie diese Zigeuner, kommen Sie zu uns und werden Sie mein Nachfolger." Bei seinem Freunde, der, abgesehen von seinen philologischen Neigungen, auch daran denken musste, dass in Wien die Zahl der Advokaten auf 70 festgesetzt war, weshalb er noch nicht sobald auf eine Stelle rechnen konnte, hatte er leichten Erfolg, aber in der Hofbibliothek wurde der Boden von dem angesehenen zweiten Custos noch nicht genügend vorbereitet, denn während seines Aufenthaltes in Rom fiel Miklosich bei der ersten Kompetenz um die Stelle eines Amanuensis durch. Der Präfekt Graf Moritz Dietrichstein zog ihm in seinem an das Obersthofmeisteramt gerichteten Vorschlag vom 26. Jänner 1843 Faust Pachler vor, der von Ferd. Wolf empfohlen war und sich dann als Dichter, Musik- und Theaterkritiker einen Namen machte [4]), denn bezüglich Miklosichs musste er zweifeln, „dass ein — bereits in einem so seltenen und schwierigen Fache als die slavischen Sprachen — anerkannter Gelehrter sich den

[1]) Bericht der phil. hist. Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Wien 1891, S. 15.

[2]) B. Kopitars Kleinere Schriften, 11.

[3]) Mitteilung J. Navratils.

[4]) Wurzbach, Biogr. Lex.

minderen Arbeiten der Hofbibliothek widmen und darin bei lang verzögerter Vorrückung ausharren möchte“ [1]).

Miklosich war also, obgleich er auf dem Gebiete der slavischen Philologie noch nichts geschrieben hatte, offenbar durch Kopitars Lob schon am Anfange des Jahres 1843 so berühmt, dass ihm dies hinderlich wurde, eine entsprechende Laufbahn einzuschlagen.

Doch ein Amt Kopitars versah er schon damals, als dieser vom 28. Oktober 1842 bis 7. Mai 1843 abwesend war [2]), um in Rom im griechisch-ruthenischen Kollegium einen Lehrstuhl der kirchenslavischen Sprache zu begründen und die slavische Druckerei der Propaganda zu vervollständigen [3]): auf Empfehlung Kopitars wurde er von der Censurhofstelle zum interimistischen Censor für die slavischen Sprachen ernannt [4]). Wahrscheinlich wollte Miklosich Kopitar auch als griechischen Censor vertreten und sein erstes Gesuch in der Hofbibliothek auch damit stützen, dass er sich laut Zeugnis am 11. Januar 1843 an der griechischen Nationalschule in Wien „einer Privatprüfung in den Gegenständen der neugriechischen Sprache unterzog und bei derselben durch einen günstigen Fortgang vollkommen sich ausgezeichnet hat“. Ueberdies erbte er auch das Interesse für die Rumänen und Albanesen von Kopitar, der mit den Angehörigen dieser Völker in Wien viel verkehrt und über ihre Sprachen die ersten vernünftigen Bemerkungen geschrieben hatte. In der That wurde er gleich nach Kopitars Tode zum Aushilfscensor der slavischen Bücher und „walachischen Schriften“ ernannt (27. Aug. 1844).

Kopitar, der sich in Rom den Keim einer Todeskrankheit geholt hatte, sollte jedoch die Erfüllung des Lieblingswunsches seiner letzten Jahre noch erleben. Mit allerhöchster Entschliessung vom 27. April 1844 wurde er nach Mosels

[1]) Dieser Wortlaut ist dem zweiten Vorschlage vom 5. Mai 1844 entnommen.

[2]) Auf Kopitars Bitte bezog Miklosich während dieser Zeit sogar dessen Wohnung. Kopitarjeva spomenica, 69.

[3]) Istočniki dlja slavjanskoj filologii, II. 350.

[4]) Miklosichs Gesuch und dessen Erledigung in der Hofbibliothek.

Tode selbst zum Hofrat und ersten Kustos, d. h. Direktor der Hofbibliothek befördert. Da mit der Vorrückung der übrigen Beamten auch die Erlaubnis zur Wiederaufnahme eines dritten Amanuensis erfolgte, so beeilte sich Kopitar seinen Liebling davon sofort in Kenntnis zu setzen. Wie sehr es ihm daran lag, Miklosich an die Hofbibliothek zu ziehen, ersieht man aus der Eile, mit welcher er seine Ernennung betrieb. Am 29. April wurde die erwähnte Entschliessung dem Präfekten der Hofbibliothek intimirt, Miklosichs Gesuch an ihn wurde aber schon am 28. April präsentirt, am 5. Mai schlug der Präfekt Graf Moritz Dietrichstein Miklosich „einzig und allein“ vor, am 6. Mai wurde der Vorschlag vom Obersthofmeisteramte erledigt, und am 8. Mai 1844 wurde Miklosichs Ernennungsdekret von Kopitar ausgefertigt.

Miklosichs Gesuch ist höchst charakteristisch, denn er liess eigentlich nur seine Zeugnisse und sonstigen Beilagen (34) sprechen und befleissigte sich jener Kürze und nackten Sachlichkeit, die aus seinen Werken und seltenen Briefen — er schrieb eigentlich nur kurze Billete — bekannt ist. Seine wissenschaftliche Qualification begründete er in folgender Weise: „Ist derselbe nicht nur der klassischen Sprachen, sondern auch des Sanskrit und des Neugriechischen kundig, spricht italienisch, französisch und englisch, und war seit einer Reihe von Jahren rastlos bestrebt, sich eine gründliche Kenntnis des Slavischen in allen seinen Dialekten zu erwerben“. Bezeichnend ist die Schlusserklärung, „dass es seine Absicht ist, an der wissenschaftlichen Anstalt, an welcher er angestellt zu werden wünscht, zu bleiben und dass er sich pflichtgemäss jeder mit seiner künftigen Stellung verbundenen Arbeit unterziehen werde“. Diese Erklärung wiederholte er dem Grafen Dietrichstein auch mündlich, um dessen bereits bekannte Bedenken zu beseitigen.

Da mit Miklosich nur der Weltpriester Wilhelm Gärtner, Deficient und mit periodischem Bluthusten behaftet, und Julius Krone, der nur den ersten Jahrgang der Philosophie absolviert hatte, kompetierten und trotz mancher gerühmten Eigenschaften die „vielseitigen Vorzüge des gelehrten Slavisten in

keiner Beziehung erreichten“, so betrachtete es der Präfekt als seine Pflicht, Miklosich allein vorzuschlagen. Besonders imponierte ihm dessen Kenntnis des Sanskrit und des Slavischen in allen seinen Dialekten, denn die darauf bezüglichen Stellen des Vorschlages sind doppelt unterstrichen. Vom Gesuch Miklosichs sagt er, dass „es so bescheiden als er selbst“ ist, und ein „derlei Verfahren spricht im voraus für den Charakter und die Verdienste des Mannes“. Auch die Rezension der vergleichenden Grammatik Bopps, welche „kürzlich seiner Feder . . . entfloss“, empfahl ihn ganz besonders, denn sie würde allein schon hinreichen, um ihm einen Ehrenplatz unter den Gelehrten dieses Faches zu sichern. Woher dieses Lob stammte, zeigt der folgende Satz: „Es ist aber auch noch ein anderes grosses Werk nächstens von ihm zu erwarten, welches nach des Hofrates Kopitar Aeusserung Aufsehen erregen wird“. Natürlich sind damit „Radices linguae slovenicae“ gemeint.

Nachdem Graf Dietrichstein die Ablehnung des ersten Gesuches Miklosichs begründet und seiner schriftlichen und mündlichen Versicherung, das derselbe an der Hofbibliothek bleiben und sich jeder Arbeit unterziehen werde, Ausdruck gegeben hatte, schloss er also: „Ausserdem gebiethen mir die Seltenheit so ausgezeichneter Slavisten und die Möglichkeit eines dem Hofrathe Kopitar zustossenden Unfalles, den Vortheil der Hofbibliothek, die Bearbeitung ihrer slavischen Schätze und die Befriedigung der sie besuchenden Gelehrten ernstlich zu bedenken und mich eines so gründlichen Kenners der slavischen Litteraturen (und sogar des Sanskrit) gleich zu versichern, dessen Ruf sich bei dieser Veranlassung auch noch dadurch auf das Schönste bewährt: indem zwei empfehlenswerthe Männer, welche für die dritte Amanuensis-Stelle concurrieren wollten, freiwillig zurücktraten und mir keine Gesuche überreichten, als sie erfuhren, dass Dr. Miklosich gesonnen sei, um besagten Platz sich zu bewerben.“

Der Präfekt, Graf Dietrichstein, dem also auch ein Verdienst gebührt, dass Miklosich endgiltig die Laufbahn einschlug, zu welcher es ihn seit seinen Grazer Studentenjahren

hinzog, sollte in allem Recht behalten, leider auch darin, dass Miklosichs Aufnahme in die Hofbibliothek wirklich ein dringendes Bedürfnis war, denn schon am 11. August desselben Jahres (1844) verlor sie ihren verdienstvollen ersten Beamten. Miklosich wurde durch den Tod seines väterlichen Freundes tief erschüttert, arbeitete aber dann rastlos in seinem Geiste weiter, so dass Wien ein angesehenes Centrum der Slavistik blieb, wie es sich Kopitar immer gewünscht hatte. Schon 1849 [1]) erlangte Miklosich auch eine Lehrkanzel der slavischen Sprachen und Litteratur an der Wiener Universität, also noch mehr als es eine Kanzel „linguae slavicae antiquissimae communis et ecclesiasticae“ gewesen wäre, die zu Kopitars [2]) „patriotischen Phantasien“ schon im Jahre 1810 gehörte.

Auf grossen Umwegen und verhältnismässig spät kam also Miklosich auf die richtige Bahn seines an wissenschaftlichen Erfolgen, Würden und Ehren reichen Lebens. Nur dank einer leitenden Idee wurde er überhaupt für die Sprachwissenschaft gewonnen, um eine ihrer grössten Stützen zu werden. Wie Jakob Grimm und viele andere Gelehrte wurzelt auch er in den nationalpatriotischen Ideen der Romantik. Dass dieselben noch am Anfange seiner wirklichen wissenschaftlichen Thätigkeit seinen Leitstern bildeten, beweisen zwei Stellen aus seiner ersten Schrift, die uns heute in einer Kritik der vergleichenden Grammatik Bopp's geradezu überraschen. Nach Miklosichs Versicherung hat sich der Verfasser „einen gerechten Anspruch auf die wärmste Dankbarkeit jedes seine Sprache liebenden Slaven erworben“ [3]) und er selbst brachte seine „abweichenden Ansichten im Interesse der Sprachwissenschaft und aus Liebe zu unserer Muttersprache“ vor [4]). Daher konnte auch Vraz, der schon um seinen Jugendfreund besorgt war [5]), mit ihm seine grosse Freude haben, als er

---

[1]) Allerh. Entschliessung vom 30. April, Dekret vom 16. Mai.
[2]) Kleinere Schriften, 70.
[3]) Jahrbücher der Litteratur, Bd. 105, 45.
[4]) Ebenda 69.
[5]) Děla V, 326.

sich 1845 in Wien überzeugte, sein Freund habe in den sieben Jahren seit ihrer Trennung „so viel Neues und Wunderbares hinzugelernt, dass man sich staunend bekreuzigen müsse, wenn man seine Jugend (32 Jahre) bedenke“ [1]), und empfahl ihn auf das Wärmste auch als „Patrioten“ (domorodac) seinen Bekannten in Kroatien, wohin der durch seine ersten Schriften sofort berühmt gewordene Slavist im Herbste des Jahres 1845 reisen wollte [2]). Merkwürdig ist es, wie er auch die Rolle des slavischen Lexikographen, die in Graz Vraz zugedacht war, übernahm und gerade auf diesem Gebiete Grossartiges leistete!

Nachtrag zu S. 503.

Dass die kroatische Sprache beim Unterrichte des Lateins und der Vaterlandskunde von Kroatien und Ungarn doch eine Rolle spielte, beweisen folgende Werke Anton Rosich's. die gerade vor Miklosichs Ankunft meist in Warasdin erschienen sind [3]): Pervi temelyi diachkoga jezika (Varasdin, 1821, 2. Aufl. 1835); Kratko naputjenje vu temelyih diachkoga jezika (Budin, 1820, 2. Aufl. 1828); Vocabularium iliti rechnik najpotrebneshe rechi vu treh jezikih zaderxavajuchi (Varasdin. 1822); Kratki zavjetek zemelyskoga izpiszavanya horvatzke y vugerzke zemlye (Varasdin, 1823). Schon 1781 erschienen in Ofen: Elementa linguae latinae in usum scholarum Nationalium per regnum Hungariae et adnexas Provincias. Zachetek navuka diachkoga jezika za potrebnost narodnih skol Vugerzkoga y Horvatzkoga kralyeztva. Dem Titel entsprechend ist die Terminologie des ganzen Buches lateinisch und kroatisch. die Uebersetzung der Beispiele aber deutsch.

Für Mitteilungen und die Förderung meiner Arbeit bin ich zu innigem Danke verpflichtet den Herren: Dr. Moriz Ritter von Miklosich,

[1]) Ebenda 373.

[2]) Ebenda 374.

[3]) Nach dem Zettel-Katalog der Agramer Universitätsbibliothek.

Gerichtssekretär in Wien, Johann Miklosich, Uebungsschullehrer i. P. in Marburg, Alois Miklosich in Wien; Se. Exc. Graf Abensperg-Traun, k. u. k. Oberstkämmerer in Wien, Se. Exc. Kálmán Graf Náko in Nagy Szent Miklós; Hofrat Zeissberg, Direktor der k. k. Hofbibliothek, Dr. Fr. Simonič, Custos der k. k. Universitätsbibliothek, Dr. Joh. B. Hochenegg, Advokat, † Jvan Navratil, Hilfsämterdirektionsadjunct beim obersten Gerichts- und Cassationshof, Dr. Fr. Vidic, Redakteur des Reichsgesetzblattes, sämmtlichen in Wien; den Universitätsprofessoren Dr. A. Cathrein in Innsbruck, Dr. M. Šrepel in Agram, † Dr. V. Oblak in Graz; den Gymnasialdirektoren Fr. Pongračić in Warasdin und Fäulmann in Salzburg; Dr. Jos. Pajek, Canonicus in Marburg; J. Jvančič, Steueramtskontrollor in Luttenberg; Dr. J. Peisker, Scriptor der Universitätsbibliothek in Graz; L. Pintar, Scriptor der Studienbibliothek in Laibach.



Druck von Emil Felber, Weimar

